



George
Steiner

La poesia
del pensiero

Dall'ellenismo
a Paul Celan

Garzanti

Presentazione

George Steiner compie in queste pagine un autentico miracolo intellettuale: ripercorrere l'intera storia della filosofia focalizzando l'attenzione sul rapporto tra il pensiero e il linguaggio, ovvero tra la filosofia e la poesia. È un viaggio che risale fino ai frammenti presocratici e ai dialoghi di Platone, che bandiva i poeti dalla sua città ideale, governata dai filosofi. Ma ci fa avvicinare Lucrezio e Dante, Leonardo e Giordano Bruno, Galileo e Cartesio, e naturalmente Wittgenstein... A segnare i punti culminanti della riflessione, due incontri: quello tra Hegel e Hölderlin e quello tra Martin Heidegger e Paul Celan.

La poesia del pensiero è una sintesi magistrale, straordinariamente ricca di implicazioni. Perché ogni atto filosofico passa necessariamente attraverso il linguaggio, ed è dunque sottoposto a due tensioni: da un lato aspira alla trasparenza e alla verificabilità della matematica, dall'altro a intuizioni che sembrano precedere il linguaggio, alla inesauribile ricchezza di significati della musica. E questa continua tensione modula il linguaggio di tutti noi: la nostra capacità di costruire e comprendere le metafore, ma anche la struttura grammaticale e sintattica delle nostre frasi, la loro ricchezza lessicale. Perché quello di Steiner è un atto di fede nella parola come produttrice di senso, che si apre però - in un profetico finale - alla possibilità di una filosofia «post-linguistica o post-testuale», dove «il senso può essere danzato».

George Steiner (Parigi, 1929) è figura di primo piano nella cultura internazionale. Tra i suoi libri Garzanti ha in catalogo *Tolstoj o Dostoevskij* (1959), *Morte della tragedia* (1961), *Dopo Babele* (1975 e 1992), *Antigoni* (1984), *Vere presenze* (1986), il romanzo breve *Il correttore* (1992), *Nessuna passione spenta* (1996), l'autobiografia *Errata* (1997), *Linguaggio e silenzio* (nuova edizione 2001), *Heidegger* (2002), *Grammatiche della creazione* (2003), *La lezione dei maestri* (2004, Premio Mondello - Città di Palermo), *Una certa idea di Europa* (2006), *Dieci (possibili) ragioni della tristezza del pensiero* (2007), *I libri che non ho scritto* (2008), *Letture* (2010) e *Nel castello di Barbablù* (2011).

GEORGE STEINER

LA POESIA DEL PENSIERO

Dall'ellenismo a Paul Celan



Garzanti

Per essere informato sulle novità del Gruppo editoriale Mauri Spagnol visita:

www.illibraio.it
www.infinitestorie.it

In copertina: Hans Jean Arp, *The Sun Recircled*
© Hans Jean Arp, by SIAE 2012

Traduzione dall'inglese di
Fiorenza Conte e Renato Benvenuto

Titolo originale dell'opera:
The Poetry of Thought

© 2011 George Steiner

ISBN 978-88-11-13670-5

© 2012, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

www.garzantilibri.it

Prima edizione digitale 2012

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

*Per Durs Grünbein
poeta e cartesiano*

Toute pensée commence par un poème.
(Ogni pensiero comincia con una poesia.)

Alain, *Commentaire sur La Jeune Parque*, 1953

Il y a toujours dans la philosophie une prose littéraire cachée, une ambiguïté des termes.

(C'è sempre nella filosofia una prosa letteraria nascosta, un'ambiguità di termini.)
Sartre, *Situations IX*, 1965

On ne pense en philosophie que sous des métaphores.

(In filosofia si pensa solo sotto forma di metafore.)

Louis Althusser, *Éléments d'autocritique*, 1972

Lucrezio e Seneca sono modelli di indagine filosofico-letteraria in cui linguaggio letterario e strutture dialogiche complesse ingaggiano tutta quanta l'anima dell'interlocutore (e del lettore) in un modo che probabilmente non sarebbe possibile a un trattato in prosa astratto e impersonale [...]. La forma è un elemento cruciale nel contenuto filosofico dell'opera. A volte succede perfino, come nel caso della *Medea*, che il darsi della forma risulti così potente da mettere in questione l'insegnamento apparentemente più semplice in esso racchiuso.

Martha Nussbaum, *La terapia del desiderio*, 1998

Gegenüber den Dichtern stehen die Philosophen unglaublich gut angezogen da. Dabei sind sie nackt, ganz erbärmlich nackt, wenn man bedenkt, mit Welch dürftiger Bildsprache sie die meiste Zeit auskommen müssen.

(A differenza dei poeti, i filosofi sono incredibilmente benvestiti. In realtà sono nudi, pietosamente nudi se solo si considera la povertà di immagini verbali di cui il più delle volte si devono accontentare.)

Durs Grünbein, *Il primo anno*, 2004

PREFAZIONE

Quali concetti filosofici possiede un sordomuto? Qual è il suo immaginario metafisico?

Qualsiasi atto filosofico, qualsiasi tentativo di pensare il pensiero, tranne la possibile eccezione costituita dalla logica formale (matematica) e simbolica, sono irrimediabilmente linguistici. A portarli a compimento e a tenerli in ostaggio è questo o quel movimento del discorso, di codificazione in parole e in grammatiche. Che sia orale o scritta, la proposizione filosofica, l'articolazione e la comunicazione di un'argomentazione sono soggette alla dinamica esecutiva e alle limitazioni del linguaggio umano.

Probabilmente all'interno di ogni filosofia, e quasi sicuramente di ogni teologia, si annida un desiderio opaco ma insistente - il *conatus* di Spinoza - di sfuggire a questa servitù che insieme le conferisce potere: o tramite il modularsi del linguaggio naturale nelle esattezze tautologiche, nelle trasparenze e nella verificabilità della matematica (questo sogno freddo ma ardente assilla Spinoza, Husserl, Wittgenstein), oppure, più enigmaticamente, attraverso la regressione a intuizioni che precedono il linguaggio. Non sappiamo se qualcosa di simile esista, se possa esserci pensiero prima dell'enunciazione. Riusciamo a cogliere le multiformi intensità di significato e le figurazioni di senso nelle arti e nella musica. L'inesauribile significato della musica, il suo resistere alla traduzione o alla parafrasi, insiste sullo scenario filosofico di Socrate e Nietzsche. Ma quando ci troviamo a esporre il «senso» delle rappresentazioni estetiche e delle forme musicali, non facciamo altro che usare metafore, e operiamo attraverso analogie più o meno nascoste, per rinchiuderle nel soffocante recinto del linguaggio. Da qui il tropo che ricorre con insistenza in Plotino e nel *Tractatus*, che il nocciolo del messaggio filosofico consista in ciò che è non detto, in quello che è sottaciuto fra le righe. Ciò che può essere enunciato, presumendo che il linguaggio sia più o meno consonante con le intuizioni autentiche e le dimostrazioni reali, in realtà forse svela il deteriorarsi delle primigenie identificazioni epifaniche. Tutto questo può alludere alla convinzione che in una precedente condizione «presocratica», il linguaggio fosse più vicino alle sorgenti dell'immediatezza, alla non offuscata «luce dell'Essere» (così Heidegger). Ma non c'è assolutamente alcuna prova di un simile privilegio adamitico. Ineluttabilmente l'uomo, l'«animale dotato di linguaggio» come lo definivano gli antichi greci, abita le delimitate immensità della parola, degli strumenti grammaticali. Il *Logos* equipara sin nei suoi fondamenti la parola alla ragione. Forse il pensiero è davvero in un esilio. Ma anche se così fosse, noi non sappiamo o, per essere più precisi, noi non possiamo *dire* da che cosa.

Ne consegue che la filosofia e la letteratura occupano il medesimo spazio generativo, che però alla fine è limitato. I mezzi performativi dell'una e dell'altra sono identici: parole che si allineano, i modi sintattici, la punteggiatura (una risorsa sottile). Questo vale per una filastrocca come per una *Critica* di Kant, per un romanzo da quattro soldi quanto per il *Fedone*. Sono fatti linguistici. L'idea, presente in Nietzsche o in Valéry, che il pensiero astratto possa «danzarsi», è

un'immagine allegorica. Perché c'è solo la formulazione, l'enunciazione intellegibile. Entrambe sollecitano e insieme contrastano la traduzione, la parafrasi, la metafrasi e tutte le tecniche di trasmissione o tradimento.

Gli addetti ai lavori lo hanno sempre saputo. In tutta la filosofia, ha ammesso Sartre, c'è «una prosa letteraria nascosta». Il pensiero filosofico può concretizzarsi «solo sotto forma di metafore», come ci ha insegnato Althusser. Wittgenstein ha più volte (ma quanto seriamente?) asserito che avrebbe dovuto redigere in versi le sue *Ricerche*. Jean-Luc Nancy cita le fondamentali difficoltà che la filosofia e la poesia si creano a vicenda: «Insieme sono la difficoltà stessa: di produrre senso». L'espressione rimanda al nodo cruciale: la creazione di significato e la poetica della ragione.

È stata invece meno esplorata l'incessante pressione modellatrice delle forme del discorso e dello *stile* sui progetti filosofici e metafisici. Sotto quali aspetti una proposizione filosofica, perfino nella nudità della logica di Frege, è una retorica? Un sistema cognitivo o epistemologico può essere dissociato dalle sue convenzioni stilistiche, dalle forme artistiche dell'espressione che sono dominanti o sotto tiro nel proprio tempo e del proprio ambiente? Fino a che punto le metafisiche di Cartesio, Spinoza o Leibniz sono condizionate dai complessi e strumentali ideali sociali del tardo latino, dagli elementi costitutivi e dall'implicita autorità della latinità parzialmente artificiale presente nell'Europa moderna? In altri momenti il filosofo si dispone a costruire un nuovo linguaggio, un idioletto adatto esclusivamente ai propri scopi. Ma questo tentativo, evidente in Nietzsche o in Heidegger, è anch'esso intriso del contesto oratorio, colloquiale o estetico della sua epoca (come testimonia l'«espressionismo» dello *Zarathustra*). Senza il gioco con le parole iniziato dal dadaismo e dal surrealismo, lontano dal funambolismo della scrittura automatica, non ci sarebbe stato un Derrida. Cosa c'è di più vicino al decostruzionismo di *Finnegans Wake* o della lapidaria scoperta di Gertrude Stein che «lì non c'è nessun lì»?

Vorrei esaminare proprio questi aspetti di «stilizzazione» in alcuni testi filosofici e la gestazione di tali testi tramite strumenti e modelli letterari (in un modo inevitabilmente parziale e provvisorio). Quel che vorrei rilevare sono le interazioni e le rivalità fra poeta, romanziere, drammaturgo da un lato, e pensatore *tout court* dall'altro. «Essere Spinoza e Stendhal allo stesso tempo» (Sartre). Intimità e reciproca diffidenza rese paradigmatiche da Platone e rinate nel dialogo di Heidegger con Hölderlin.

Essenziale per questo saggio è un'ipotesi che mi riesce difficile esprimere in parole. La stretta relazione della musica con la poesia è un luogo comune: condividono le fondamentali categorie di ritmo, fraseggio, cadenza, sonorità, intonazione e misura. «La musica della poesia» è esattamente questo. Mettere parole in musica o aggiungere musica alle parole è applicarsi su una materia prima che hanno in comune.

C'è forse, in senso analogo, «una poesia, una musica del pensiero» più profonda di quella che si attribuisce agli usi esteriori del linguaggio, allo stile?

Tendiamo a usare il termine e il concetto di «pensiero» con considerata generosità e dispersività. Attribuiamo il processo del «pensare» a una brulicante molteplicità che va dal caotico torrente di relitti interiorizzati del subconscio, perfino quelli nel sonno, alle più rigorose procedure analitiche. Si va dall'ininterrotto balbettio della vita

di tutti i giorni alla concentrata meditazione di Aristotele sulla mente o di Hegel sull'io. Nel linguaggio comune «pensare» è qualcosa di democratico, è diventato un fatto universale che non ha bisogno di permessi. Ma questo significa confondere radicalmente fenomeni distinti, perfino antagonisti. Il vero pensiero, se si vuol darne una definizione responsabile – ci manca un termine più significativo –, è evento assai raro. La disciplina che esso richiede, l'astensione dalla facilità e dal disordine, raramente o mai sono alla portata della vasta maggioranza delle persone. Quasi tutti noi non siamo consapevoli di cosa sia «pensare», tramutare il bric-à-brac, lo scarto scolorito delle nostre correnti mentali in «pensiero». Se lo s'intende correttamente – quando ci soffermiamo a riflettervi? –, l'apparizione di un pensiero di grande levatura è rara almeno quanto lo è la creazione di un sonetto di Shakespeare o di una fuga di Bach. Forse, nel corso della nostra breve storia evolutiva, non abbiamo ancora imparato a pensare. L'etichetta di *homo sapiens*, a parte pochi casi, probabilmente è solo un'infondata millanteria.

Le cose eccellenti, ammonisce Spinoza, «sono rare e difficili». Perché un illustre testo filosofico dovrebbe risultare più accessibile della matematica superiore o di uno degli ultimi quartetti di Beethoven? Insito in un testo del genere è un processo di creazione, una «poesia» che esso rivela ma a cui allo stesso tempo resiste. Il pensiero filosofico-metafisico più significativo produce, e al contempo cerca di celare, le «finzioni supreme» che esso contiene. L'acqua di sentina delle nostre indiscriminate elucubrazioni rappresenta senza dubbio la prosa del mondo. Non meno della «poesia», la filosofia possiede in maniera categorica una sua musica, una sua pulsazione tragica, le sue estasi e perfino, benché non così di frequente, il suo riso (come in Montaigne o in Hume). «Tutto il pensiero comincia con una poesia» ha insegnato Alain, avendo in mente la sua frequentazione di Valéry. Questo inizio comune, questo esordire di mondi è difficile da afferrare. Eppure lascia tracce, rumori di fondo comparabili a quelli che sussurrano le origini della nostra galassia. Ho il sospetto che queste tracce siano discernibili nel *mysterium tremendum* della metafora. Ogni melodia, «supremo mistero delle scienze umane» (Lévi-Strauss), è forse, in un certo senso, metaforica. Se siamo un «animale dotato di linguaggio», siamo ancor più specificamente un primate provvisto della capacità di usare la metafora, fino a mettere in relazione con il fulmine, secondo la similitudine eraclitea, i disparati frammenti dell'essere e della percezione passiva.

Là dove filosofia e letteratura si intrecciano, dove esse entrano in conflitto l'una con l'altra nella forma o nel contenuto, questi echi dell'origine si possono ancora avvertire. Il genio poetico del pensiero astratto si accende, si fa udibile. L'argomentazione, persino quella analitica, ha i suoi colpi di grancassa. Diventa ode. Che cosa dà meglio voce ai movimenti conclusivi della *Fenomenologia* hegeliana che il *non de non* di Edith Piaf, una duplice negazione che Hegel avrebbe certo apprezzato?

Questo saggio è un tentativo di ascolto più ravvicinato.

Certo, è possibile parlare di musica. L'analisi verbale di una partitura musicale può chiarirne, in qualche misura, la struttura formale, le componenti tecniche e la strumentazione. Ma là dove non fa in senso stretto della musicologia, dove non fa ricorso a un «metalinguaggio» parassitario nei confronti della musica - «chiave», «altezza», «sincopa» -, il discorso sulla musica, parlato o scritto, è un compromesso sospetto. Una narrazione, una critica a un'esecuzione musicale verte più sull'interpretazione e sulla ricezione da parte del pubblico che sul mondo reale dei suoni. È una cronaca che si basa su analogie. Può dire ben poco di sostanziale riguardo alla partitura. Un drappello di spiriti coraggiosi, Boezio, Rousseau, Nietzsche, Proust e Adorno tra gli altri, ha cercato di tradurre il contenuto della musica e i suoi significati in parole. Ogni tanto qualcuno è riuscito a trovare «contrappunti» metaforici, maniere allusive, simulacri di notevole effetto evocativo (Proust sulla sonata di Vinteuil). Eppure, perfino al loro massimo grado di seduttività, questi virtuosismi semiotici sono, nel senso vero e proprio dell'espressione, «fuori tema». Sono solo dei derivati.

Parlare di musica è coltivare un'illusione, un «errore categoriale» come direbbero i logici. Significa trattare la musica come se fosse un linguaggio naturale o qualcosa di molto vicino a esso. Significa trasferire realtà semantiche da un codice linguistico a uno musicale. Gli elementi della musica vengono registrati o introiettati come sintassi; lo schema in cui si sviluppa una sonata, il «soggetto» iniziale e quello secondario, vengono identificati come grammaticali. L'esposizione musicale (essa stessa una definizione presa a prestito) ha una propria retorica, eloquenza o economia. Tendiamo a trascurare il fatto che ognuna di queste etichette trae legittimità dal suo prestito linguistico. Le analogie sono inevitabilmente contingenti. Una «frase» musicale non è un segmento verbale.

Questa contaminazione è acuita dai molteplici rapporti fra le parole e il loro adattamento musicale. Un sistema linguisticamente ordinato viene inserito all'interno di un «non-linguaggio», adattato a esso e contro di esso. Questa ibrida coesistenza dà luogo a una sconfinata varietà e a eventuali complicazioni (spesso un Lied di Hugo Wolf contraddice il suo testo verbale). La nostra ricezione di questo amalgama è in larga misura sommaria. Chi se non colui che è al massimo della concentrazione - partitura e libretto alla mano - è in grado di assimilare simultaneamente le note musicali, le sillabe che le accompagnano e l'interazione polimorfa che in maniera autenticamente dialettica si crea tra loro? La corteccia cerebrale dell'uomo ha difficoltà a discernere e a ricombinare stimoli autonomi completamente distinti tra loro. Senza dubbio ci sono pezzi musicali che aspirano a mimare, ad accompagnare temi di tipo verbale e figurativo. Esiste «musica a programma» per le tempeste e per la quiete, per le festività e le lamentazioni. Musorgskij mette in musica i «quadri di un'esposizione». Esiste musica da film, spesso indispensabile per una sceneggiatura drammatico-visiva. Ma questi sono giustamente considerati generi secondari, specie ibride. Quando la musica è presa di per sé, quando è, come dice Schopenhauer, più duratura dell'uomo, essa non è altro che

sé stessa. Siamo a un passo dall'eco ontologica: «Io sono ciò che sono».

La sua unica «traduzione» o parafrasi significativa è quella del movimento corporeo. La musica si traduce in danza. Ma questo estatico rispecchiamento è approssimativo. Fermate il suono e non ci sarà alcun modo per dire con certezza quale musica viene danzata (un motivo di irritazione a cui si allude nelle *Leggi* di Platone). Ma a differenza delle lingue naturali, la musica è universale. Innumerevoli comunità etniche possiedono solo rudimenti di letteratura orale. Ma non c'è nessuna aggregazione umana che sia priva di musica, spesso elaborata e strutturata in maniera complessa. I dati sensoriali ed emozionali della musica sono ben più immediati di quelli della parola (potrebbero risalire già al ventre materno). Tranne che in certi eccessi di cerebralità, ascrivibili principalmente al modernismo e alle tecnologie in Occidente, la musica non ha bisogno di essere decifrata. La ricezione avviene più o meno istantaneamente a vari livelli psichici, nervosi e viscerali, delle cui interconnessioni sinaptiche e del cui rendimento cumulativo capiamo però ben poco.

Ma cosa si recepisce, cosa viene interiorizzato, a cosa si reagisce? Cos'è che mette in movimento quella che è la sommatoria di tutte le nostre parti? Qui ci imbattiamo nella dualità di «senso» e «significato» che l'epistemologia, l'ermeneutica filosofica e le indagini psicologiche sono state pressoché impotenti a chiarire. Il che ci porta alla supposizione che ciò che è infinitamente ricco di significato possa anche essere privo di senso. Il significato della musica sta nella sua esecuzione e nell'ascolto (c'è chi riesce ad «ascoltare» una composizione leggendone silenziosamente la partitura, ma sono casi rari). Spiegare cosa significa una composizione, prescriveva Schumann, vuol dire suonarla di nuovo. Fin dalle origini dell'umanità, per donne e uomini la musica è così densa di significato da non riuscire a immaginare la vita senza di lei. *Musique avant toute chose* (Verlaine). La musica giunge fino a impadronirsi del nostro corpo e della nostra coscienza. Ci calma e ci rende folli, ci consola o ci affligge. Per un'infinità di esseri mortali la musica, seppure in maniera vaga, si avvicina più di qualsiasi altra tangibile presenza a desumere, a presagire la possibile realtà di una trascendenza, di un incontro col numinoso e con il sovranaturale, per quanto questi siano fuori da qualsiasi portata empirica. Per molte persone religiose la propria emozione è musica metaforizzata. Ma che senso ha la musica, che significato rende verificabile? Può mentire la musica o è completamente esente da ciò che i filosofi chiamano le «funzioni di verità»? Un'identica musica ispirerà e sembrerà esprimere istanze irreconciliabili. Si può «tradurre» in antinomie. La stessa melodia di Beethoven ha ispirato la solidarietà nazista, la promessa comunista e la sciapa panacea dell'inno delle Nazioni Unite. Il medesimo coro del *Rienzi* di Wagner ha infervorato il sionismo di Herzl e la visione hitleriana del *Reich*. Una fantastica abbondanza di significati diversi, addirittura contraddittori, e una totale assenza di senso. Né la semiologia né la psicologia né la metafisica riescono a padroneggiare questo paradosso (che allarma i pensatori assolutisti da Platone a Calvino, fino a Lenin). Nessuna epistemologia ha saputo rispondere in modo convincente alla semplice domanda: «A cosa serve la musica?». Che senso può avere fare musica? Questa essenziale incapacità significa ben di più che alludere ai limiti organici del linguaggio, limiti che sono il cardine dell'attività filosofica. È probabile che il discorso parlato, e ancor più quello scritto, siano un fenomeno secondario. Essi forse incarnano il decadimento di certe totalità primordiali di coscienza

psicosomatica che ancora agiscono nella musica. Troppo spesso, parlare è «fraitendere». Poco prima di morire Socrate canta.

Quando Dio canta per sé stesso, canta l'algebra, sosteneva Leibniz. Le affinità, i legamenti che collegano la musica alla matematica sono stati avvertiti fin da Pitagora. Le caratteristiche basilari della composizione musicale come altezza, volume, ritmo possono essere tracciate algebricamente. Altrettanto si può fare con strutture formali storiche come la fuga, il canone e il contrappunto. La matematica è l'altro linguaggio universale, comune a tutti gli uomini e istantaneamente decifrabile per coloro che hanno la competenza per farlo. Come in musica, così in matematica la nozione di «traduzione» si può applicare solo banalizzando. Certe operazioni matematiche possono essere raccontate o descritte in parole. È possibile parafrasare o metafrasare i procedimenti matematici. Ma queste sono come annotazioni marginali accessorie, quasi decorative. In sé e per sé la matematica può essere tradotta solo in un'altra matematica (come nella geometria algebrica). Nei testi di matematica spesso c'è una sola parola generativa: un «sia» iniziale che autorizza e inaugura la catena di simboli e di diagrammi. Paragonabile a quell'imperativo «sia» che dà inizio agli assiomi della creazione nella *Genesi*.

Ma il linguaggio o i linguaggi della matematica sono immensamente ricchi. Il loro dispiegarsi è una delle poche avventure positive e senza ombre rintracciabili negli archivi dello spirito umano. Sebbene inaccessibile al profano, la matematica manifesta i criteri di bellezza in un senso esatto, dimostrabile. Solo qui si impone l'equivalenza tra verità e bellezza. A differenza di quelle enunciate nel linguaggio naturale, delle proposizioni matematiche si può provare la verità o la falsità. Quando spunta un'indecidibilità, anche questo concetto ha un suo preciso, scrupoloso significato. Le lingue parlate e scritte mentono, ingannano, confondono a ogni piè sospinto. Spesso e volentieri il loro motore è l'immaginazione e l'effimero. Nella matematica si possono produrre errori, che vengono in seguito corretti. Essa non può mentire. C'è umorismo nelle costruzioni e nelle dimostrazioni matematiche, come c'è umorismo in Haydn e Satie. Ci può essere il tocco di uno stile personale. Dei matematici mi hanno raccontato che riescono a identificare l'autore di un teorema e della sua dimostrazione semplicemente in base allo stile. Quello che è importante è che un'operazione matematica, una volta dimostrata, entra a far parte della verità collettiva e della disponibilità di ciò che è anonimo. E per di più essa è permanente. Quando Eschilo sarà dimenticato – e già la maggior parte della sua opera è andata perduta – i teoremi di Euclide ci saranno ancora (G.M. Hardy).

Da Galileo in poi la marcia della matematica diventa trionfale. Si giudica la legittimità di una scienza naturale in base al grado in cui può essere matematizzata. La matematica svolge un ruolo sempre più determinante in economia, in rami importanti degli studi sociali, perfino negli ambiti della storia attinenti alla statistica («cliometria»). Il calcolo e la logica formale sono fonte e organo dell'informatica, della teoria dell'informazione, della memorizzazione e trasmissione elettromagnetiche che oggi organizzano e trasformano le nostre vite quotidiane. I giovani si destreggiano col dispiegarsi cristallino dei frattali come una volta facevano con le rime. La matematica applicata, spesso di livello avanzato, permea la nostra esistenza personale e sociale.

Fin dagli esordi, la filosofia e la metafisica hanno volteggiato come

falchi frustrati attorno alla matematica. Il criterio di Platone era chiaro: «Nessuno che non conosca la geometria entri nell'Accademia». In Bergson, in Wittgenstein la libido matematica è di esempio all'epistemologia nel suo complesso. Ci sono tappe luminose nella lunga storia della filosofia della matematica, in particolare nelle prime ricerche di Husserl. Ma i progressi sono stati discontinui. Se la matematica applicata con il suo impiego nell'idraulica, nell'agricoltura, nell'astronomia e nella navigazione può essere collocata all'interno di necessità economiche e sociali, la matematica pura con il suo procedere come una meteora pone una domanda che appare ostica. I teoremi, le interazioni delle matematiche superiori, in particolar modo della teoria dei numeri, derivano e rimandano a realtà «là fuori», anche se ancora da scoprire? Essi, per quanto a un livello formalizzato, si rivolgono a fenomeni esistenziali? O sono piuttosto un gioco autonomo, un insieme e una sequenza di operazioni arbitrarie, autistiche come lo sono gli scacchi? Lo sfrenato, si potrebbe dire «fantastico», sviluppo della matematica, dal triangolo di Pitagora alle funzioni ellittiche, è generato, potenziato dal suo interno stesso, indipendentemente dalla realtà o dalle sue applicazioni (anche se quest'ultima possibilità si può eventualmente verificare)? A quali impulsi psicologici o estetici risponde la matematica? I matematici stessi e i filosofi hanno discusso la questione nel corso dei millenni. Ma rimane irrisolta. Si aggiunga a questo il luminoso mistero che ammantava la produttività e le capacità matematiche nei giovanissimi, nei preadolescenti. Un fenomeno enigmatico che trova il suo simile e che ha il suo analogo solamente nel virtuosismo dei fanciulli prodigio in musica e dei maestri di scacchi bambini. C'è un legame? Si tratta forse di una sorta di trascendente inclinazione all'inutile che alligna in un drappello di esseri umani (un Mozart, un Gauss, un Capablanca)?

Condannate al linguaggio, la filosofia e la psicologia filosofica si sono scoperte più o meno impotenti. Molti pensatori hanno fatto eco a un antico dolore: «Sarei stato filosofo se avessi potuto essere matematico?».

In considerazione delle esigenze della filosofia, la lingua naturale soffre di gravi debolezze. Non può competere con l'universalità della musica o della matematica. Anche la più diffusa - oggi è l'anglo-americano - non è che localistica e transitoria. Nessuna lingua può competere con le capacità della musica di simultaneità polisemantica, di significati molteplici sotto la spinta di forme intraducibili. Il coinvolgimento delle emozioni, particolari e generali, individuali e collettive al contempo, supera di gran lunga quello di cui è capace la lingua. Per certi versi la cecità è rimediabile (i libri si possono leggere in braille), ma la sordità, l'ostracismo dalla musica è un irrimediabile esilio. Tantomeno la lingua naturale può competere con la precisione, l'univoco finalismo, l'affidabilità e la trasparenza della matematica. Non è in grado di soddisfare i criteri di dimostrazione o di confutazione - che sono la stessa cosa - inerenti alla matematica. Dobbiamo noi, possiamo noi intendere dire quello che diciamo o dire quello che intendiamo dire? Il generarsi in modo implicito di nuove domande, di nuove intuizioni, di scoperte innovative dall'interno della matrice della matematica non ha equivalenti nel discorso orale o scritto. Le strade del progresso in matematica sembrano essere autosufficienti e illimitate. Il linguaggio pullula di logori spettri e di false circolarità.

Eppure. La stessa definizione dell'uomo come «animale dotato di linguaggio» proposta dagli antichi greci, la scelta del linguaggio, della

comunicazione linguistica come attributo che definisce ciò che è umano, non sono dei troppi arbitrari. Le proposizioni, orali e scritte (a un muto si può insegnare a leggere e a scrivere), fanno da organo abilitante del nostro essere, di quel dialogo con l'io e con gli altri che compone e stabilizza la nostra identità. Le parole, pur imprecise e vincolate alla temporalità come sono, costruiscono la memoria e danno espressione al futuro. La speranza si declina al tempo futuro del verbo. Anche quando sono usati ingenuamente in senso figurato e senza pensarci, i sostantivi che attribuiamo a concetti come vita e morte, all'ego e all'altro, sono prodotto di parole. Amleto a Polonio. La forza del silenzio è quella di un'eco negatrice del linguaggio. È possibile amare in silenzio, ma forse solo fino a un certo punto. La vera assenza di parola giunge con la morte. Morire è finire di chiacchierare. Ho cercato di dimostrare che l'episodio di Babele è stato una benedizione. Ogni singola lingua disegna un mondo possibile, un paesaggio e un calendario possibili. Imparare una lingua significa allargare i confini del provincialismo dell'io in maniera incommensurabile. È spalancare una nuova finestra sull'esistenza. Le parole, certo, vanno a tentoni e ingannano. Alcune epistemologie negano loro l'accesso alla realtà. Perfino la poesia più bella viene circoscritta dalla propria lingua. Nondimeno è la lingua naturale che conferisce al genere umano il proprio centro di gravità (di questo termine si notino le connotazioni morali e psicologiche). Una sana risata è anche linguistica. Può darsi che soltanto il sorriso resista alla parafrasi.

La lingua naturale è lo strumento obbligato della filosofia. Il filosofo può ricorrere a termini tecnici e a neologismi; come Hegel, può cercare di riempire forme idiomatiche abituali di nuovi significati. Ma in sostanza, escludendo come abbiamo visto il simbolismo della logica formale, è con la lingua che bisogna arrangiarsi. Come dice R.G. Collingwood nel suo *Essay on Philosophic Method* (1933): «Se il linguaggio non riesce a spiegare sé stesso, nient'altro può spiegarlo». Quindi la lingua della filosofia è «come sa già ogni attento lettore di grandi filosofi, una lingua letteraria e non tecnica». Le regole della letteratura prevalgono. In questo suggestivo aspetto, la filosofia assomiglia alla poesia. Essa è «una poesia dell'intelletto» e rappresenta «il punto in cui la prosa arriva quasi a essere poesia». La vicinanza è reciproca, perché spesso è il poeta che si volge ai filosofi. Baudelaire fa riferimento a De Maistre, Mallarmé a Hegel, Celan a Heidegger, T.S. Eliot a Bradley.

Compatibilmente con i ridotti limiti della mia competenza linguistica e avvalendomi goffamente di traduzioni, voglio prendere in considerazione uno stuolo di testi filosofici nel loro incedere sotto la pressione degli ideali letterari e della poetica della retorica. Voglio prendere in esame i contatti sinaptici che esistono tra l'argomentazione filosofica e l'espressione letteraria. Compenetrazioni, fusioni che non sono mai totali, ma che ci portano al cuore del linguaggio e alla creatività della ragione. «Ciò, che non possiamo pensare, non possiamo pensare; né dunque possiamo dire ciò che non possiamo pensare» (*Tractatus*, 5.61).

L'incandescenza della creatività intellettuale e poetica nella Grecia continentale, in Asia minore e in Sicilia durante il VI e il V secolo prima di Cristo, resta un caso unico nella storia dell'umanità. Per certi aspetti, la vita dello spirito dopo di allora è solo una doviziosa postilla. Per lungo tempo questo è stato dato per scontato. Tuttavia le cause di questo sprazzo di sole, i motivi che l'hanno determinato in quel momento e in quel luogo, rimangono poco chiari. La penitenziale *political correctness* ora prevalente, i rimorsi del postcolonialismo rendono imbarazzante perfino porre le domande che sarebbero pertinenti, chiedere per quale ragione quell'ardente prodigio che è il puro pensiero non si sia imposto quasi in nessun altro luogo (quale teorema è giunto dall'Africa?).

Molteplici e complessi devono essere stati i fattori interattivi, direi «implosivi», se vogliamo prendere in prestito un concetto essenziale derivato dalle dense collisioni della fisica degli atomi. Tra questi un clima abbastanza mite e la facilità delle comunicazioni marittime. L'argomentazione viaggiava veloce; era, nel senso antico e figurato, «mercuriale». La disponibilità di proteine, duramente preclusa a gran parte del mondo subsahariano, è stata forse un fattore di primaria importanza. I nutrizionisti parlano delle proteine come di «cibo del cervello». Fame e malnutrizione rendono zoppa la ginnastica dello spirito. Ci sono molte cose che non riusciamo ancora ad afferrare, benché Hegel percepisse il ruolo cardine di alcune di esse, come la contiguità quotidiana con gli schiavi, l'incidenza della schiavitù sulla sensibilità personale e sociale. È evidente comunque che per i privilegiati, ed essi erano relativamente numerosi, la proprietà di schiavi implicava tempo libero ed esenzione dai lavori manuali e domestici. Permetteva tempo e spazio per il libero gioco dell'intelletto. Questa è un'immensa libertà. Né Parmenide né Platone dovevano guadagnarsi da vivere. Un uomo ben nutrito, sotto cieli temperati, si può mettere a discutere o ad ascoltare nell'*agorà*, nei boschetti dell'Accademia. Il terzo elemento è il più difficile da valutare. A parte straordinarie eccezioni, le donne avevano un ruolo limitato alla casa, spesso sottomesso nelle faccende riguardanti la *polis* e certamente in quelle filosofico-retoriche. Alcune possono aver avuto accesso a un'istruzione superiore. Ma di questo ci sono pochi indizi prima di Plotino. E se questa loro (imposta, tradizionale?) astensione avesse contribuito al senso di lusso e perfino all'arroganza dello spirito speculativo? Non è che tutto questo si prolunghi, passando per il contributo sorprendentemente modesto dato dalle donne alla matematica e alla metafisica, fin dentro il nostro tempo ora così metamorfico? Proteine, schiavitù, prepotenza maschile: quanto il loro cumularsi è causa del miracolo greco?

Perché, sia chiaro, fu un miracolo.

Il miracolo consisté nello scoprire, anche se questo concetto resta inafferrabile, e nel coltivare il pensiero astratto. E con esso la pura riflessione e l'interrogarsi non inquinato da esigenze utilitaristiche di economia agraria, navigazione, controllo delle acque, predizioni astrologiche che erano prevalenti, spesso in maniera geniale, nelle civiltà del Mediterraneo, del vicino Oriente e dell'India. Abbiamo la

tendenza a dare per scontata questa rivoluzione, essendone noi il prodotto. Invece è strana e scandalosa. L'equazione di Parmenide tra pensiero ed essere, il giudizio di Socrate che la vita irriflessa non sia degna di essere vissuta, sono provocazioni di dimensioni veramente enormi. Incarnano la supremazia dell'inutile, così come noi la presagiamo nella musica. Nell'orgoglioso linguaggio di Kant, esse aspirano all'ideale del *disinteressato*. Una cosa ancora più strana, forse eticamente più sospetta, della propensione a sacrificare la vita a un'ossessione astratta, inapplicabile, come fa Archimede quando riflette sulle sezioni coniche o come fa Socrate. La fenomenologia del pensiero puro è quasi demoniaca nella sua estraneità. Pascal e Kierkegaard lo stanno a dimostrare. Ma le profonde correnti di fulgido «autismo» che collegano la matematica greca e il dibattito speculativo e teorico, che privilegiano la ricerca della verità alla sopravvivenza personale, inaugurano il grande viaggio dell'Occidente. Incitano a quel «viaggiare per strani mari del pensiero solitario» che Wordsworth attribuisce a Newton. Il nostro escogitare teorie, le nostre scienze, le nostre discordanze basate sulla ragione e le nostre funzioni di verità, così spesso astruse, derivano da quella lontana luce ionica. Noi siamo, come afferma Shelley «tutti greci». Ripeto: c'è miracolo, ma anche estraneità e, può darsi, un sentore di inumano.

La prosa filosofica e quella letteraria, anzi la prosa in generale, arrivano più tardi. La loro coscienza di sé non è databile prima di Tucidide. La prosa è del tutto permeabile al disordine e alla corruzione del «mondo reale». È ontologicamente mondana (*mundum*). La sequenzialità narrativa porta spesso con sé la promessa spuria di una correlazione e una coerenza logiche. Millenni di oralità precedono un uso della prosa che non consista solo in annotazioni amministrative e mercantili (quelle elencazioni di animali domestici in lineare B). La messa per iscritto in prosa di proposizioni e discussioni filosofiche, di racconti e di storia è una ramificazione specializzata. Probabilmente sintomo di una decadenza. È noto che Platone la guarda con avversione. Scrivere, sostiene con insistenza, corrompe, indebolisce le energie e le arti primigenie della memoria, madre delle Muse. Esprime artificialmente un'autorità impedendo l'immediatezza del confronto e l'autocorrezione. Pretende per sé una falsa monumentalità. Solo lo scambio orale, la libertà di interrompere propria della dialettica, può stimolare l'indagine intellettuale verso un giudizio responsabile, giudizio che deve dar conto del dissenso.

Da qui il frequente ricorso al dialogo nelle opere dello stesso Platone, nei libri andati perduti di Aristotele, in Galileo, Hume o Valéry. Poiché preserva all'interno delle sue forme scritte la dinamica della voce che parla, dato che è fondamentalmente orale e affine alla musica, la poesia non solo precede la prosa ma è, paradossalmente, un modo performativo più naturale. La poesia esercita, nutre la memoria, cosa che non fa la prosa. La sua universalità è quella della musica; molte tradizioni etniche non possiedono nessun altro genere. Nei testi sacri ebraici gli elementi prosaici sono impregnati di accenti ritmici del verso. Si provi a leggerli ad alta voce e tenderanno al canto. Una bella poesia esprime il postulato di un nuovo inizio, la *vita nova* di qualcosa che non ha precedenti. Molta prosa è figlia dell'abitudine.

Presumiamo, in modo un po' superficiale, che le demarcazioni tra metafisica, scienze, musica e letteratura non avessero nessuna rilevanza nella Grecia arcaica. Non sappiamo quasi nulla delle origini oracolari, rapsodiche e didascaliche di quello che sarebbe diventato il pensiero

cosmologico. Non sappiamo niente degli sciamani della metafora a cui siamo debitori dell'identità della mente occidentale, che posero le fondamenta di ciò che Yeats avrebbe chiamato «monumenti di un intelletto che non invecchia». La derivazione dalle congreghe orfiche, dai culti misterici, dai fecondi contatti con pratiche sapienziali persiane, egiziane, forse indiane rimane per lo più ipotetica. Ci sono ragioni per credere che gli insegnamenti presocratici fossero declamati oralmente, forse cantati, come aveva intuito Nietzsche. Per molto tempo la linea di separazione tra racconti sulla creazione, narrazioni allegorico-mitologiche da una parte e sentenze filosofiche assertive dall'altra, fu del tutto fluida (Platone è un vero e proprio virtuoso del mito). In un momento difficile da determinare, l'astrazione, il *cogito* assumono la loro perentoria autonomia, la loro ideale peculiarità. Le teorie – di per sé un concetto eccezionalmente difficoltoso, estraneo a tante culture – riguardanti gli elementi e l'ordine del mondo naturale, la natura dell'uomo e la sua condizione morale, il politico nel senso più ampio, potevano essere formulate nella maniera più incisiva attraverso i modi poetici. Questi da parte loro potevano agevolare il ricordo e la memorizzazione. Gli antecedenti rapsodici, i loro sovvertimenti della testualità turbano Platone. Si vedano le inquiete ironie del suo *Ione*. Le ritroviamo nei paradossi di Wittgenstein sul non scritto. La convinzione che Omero ed Esiodo siano i veri maestri di saggezza persiste. Il paradigma del poema filosofico, di un accoppiamento impenetrabile tra articolazione estetica e contenuto cognitivo sistematico perdura nella modernità. L'«aspirazione» di Lucrezio «a versare su oscura materia versi tanto luminosi» non ha mai perso il suo incanto.

L'estetica del frammento è stata in tempi recenti oggetto di attenzione. Non solo in letteratura. Nelle belle arti lo schizzo, il bozzetto, la prima stesura sono stati tenuti in maggior conto rispetto all'opera finita. Il romanticismo ha puntato su di un'aura di incompletezza, sul non finito abbellito da una morte precoce. Tanto di ciò che è emblema del moderno è rimasto incompiuto: Proust e Musil nel romanzo, Schönberg e Berg nell'opera lirica, Gaudí in architettura. Il torso è celebrato in una poesia di Rilke e T.S. Eliot puntella con frammenti «le [nostre] rovine».

Le questioni in gioco sono importanti. I moti centrifughi, anarchici della politica moderna, l'*accelerando* di tecnologia e scienza, l'erosione della stabilità classica nella nostra comprensione di coscienza e significato, come accade con la psicoanalisi e col decostruzionismo, rendono implausibili l'unisono e la completezza sistematici. «Il centro non può reggere.» Le ambizioni enciclopediche dell'illuminismo, le colossali costruzioni del positivismo come quelle di Comte e Marx non convincono più. Troviamo difficile raccontare o ascoltare «le grandi narrazioni». Siamo attratti dall'indeterminato, dalla forma aperta. Lévinas distingue tra le pretese coercitive, la forclusione della «totalità», del totalitario, e la promessa liberatoria, messianica nella sua essenza, di «infinito». Adorno semplicemente equipara la compiutezza alla falsità.

Queste antinomie sono antiche quanto la filosofia. In sintonia forse con radicali polarità presenti nella sensibilità umana, abbiamo grandi costruttori e specialisti mercuriali della brevità, del moto effimero della percezione. L'eredità di Aristotele è quella in cui si incarna il tentativo di mietere e raccogliere la totalità. Ispira la pienezza di Agostino e la *summa* di Tommaso d'Aquino. Sottende la coerenza assiomatica dell'*Etica* di Spinoza e l'universalismo newtoniano di Kant. Il più

importante tra i costruttori sistematici è Hegel, il cui preciso ricorso al termine «enciclopedia» corona un'ambizione millenaria. Quando promettono al marinaio di passaggio la rivelazione di tutto ciò che è stato, è e sarà, quel che fanno le sirene è mettere in musica Hegel.

La corrente contraria risale ai presocratici e ai repentini aforismi paratattici dell'*Ecclesiaste*. Anche quando è dotato di abbondanza formale e segue il filo di un discorso, in Montaigne il saggio - non va trascurato il significato letterale di questa parola - procede a salti e a balzi digressivi. Procede tramite note a margine e postilla l'esistenza. Le *Pensées* di Pascal conseguono l'apparente contraddizione di vastità frammentaria, di immensità frantumate. Questo modello si concretizzerà nelle «fotografie al flash» di Novalis e Coleridge, proprio là dove questi pensatori erano ossessionati dal miraggio di un *omnium gatherum* (definizione maccheronica di Coleridge). Tutto Nietzsche, tutto Wittgenstein è frammento, a volte voluto, a volte obbligato da circostanze contingenti. Diversamente, gli scritti di Heidegger ammonteranno a novanta tomi e *Sein und Zeit* sarà in seguito oggetto di una revisione incessante nella sua incompletezza. Solo quelli troppo deboli o vanitosi da non fare così scrivono e pubblicano libri, ha detto Wittgenstein. Le verità del frammento possono, se si ha fortuna, rasentare quelle del silenzio.

Il pensiero presocratico è senza dubbio giunto fino a noi sotto un aspetto dovuto in gran parte a circostanze fortuite. Quello che abbiamo sono schegge. Molte delle sentenze ridotte a frammenti si trovano incorporate, magari in modo impreciso, nel contesto di opere successive, spesso polemiche e ostili (quelle dei Padri della chiesa o dei detrattori aristotelici). I mezzi per la conservazione materiale di opere scritte di una certa estensione si sono evoluti con lentezza. Sicuramente non sono precedenti alla redazione dei poemi omerici. Solo in un'occasione vediamo Socrate consultare un testo scritto su un rotolo. Ma sono anche motivi concreti a determinare il tenore aforistico e apodittico di queste asserzioni aurorali.

Quando a Mileto il Mago dichiara che tutta la materia ha il suo fondamento nell'acqua, quando a Efeso un saggio suo rivale afferma che ogni cosa è fondamentalmente fuoco, quando un veggente siciliano proclama l'unicità di tutte le cose mentre un sofista errabondo insiste sulla loro molteplicità, non c'è, in senso stretto, nulla da aggiungere. La dimostrazione che procede passo dopo passo, così come avviene in matematica, arriva solo per gradi alla cosmologia e alla metafisica. All'inizio, pensiero e sentenza sono, per così dire, inebriati dall'assoluto, dal potere che una frase ha di esprimere il mondo. Inoltre l'estrema concisione deriva il suo impatto dall'esposizione orale e chiama in causa la memoria. Già la semplice dimensione dei dialoghi platonici non va considerata come l'aspetto meno importante del loro genio rivoluzionario. Tuttavia anche qui è frequente il ricorso a un'imitazione dell'oralità, a una trascrizione che fa appello alla memoria. I lapidari insegnamenti dei presocratici possono passare di bocca in bocca ed essere memorizzati da tutta una comunità non alfabetizzata. Queste arcaiche vestigia, «pigmei per dimensioni» (l'espressione è di Jonathan Barnes), raccontano quelle che devono essere state scorrerie audaci, e per certi versi estatiche, in mari sconosciuti. L'assimilazione del pensiero filosofico a un'Odissea durerà fino a Schelling.

L'oscurità di molte di queste vestigia può non essere casuale, benché vi contribuisca la nostra ignoranza dello scenario appropriato e delle specificità linguistiche. Se l'«orfico», l'«eracliteo» o il «pitagorico» sono

connotati da un elemento ermetico, questo collegamento implica la possibile esistenza di congreghe teosofiche, filosofiche o anche politiche in varia misura iniziatiche. I seguaci di Wittgenstein ne propongono un corrispettivo moderno. Esse rimandano anche alle connessioni tra la genesi della razionalità filosofica e la ben più antica, a volte rituale, declamazione della poesia. La vicenda di Orfeo è inestricabilmente mitica, ma ci indica quello che possiamo intuire riguardo alle sorgenti sia della musica sia del linguaggio. L'estrema forza della favola non è diminuita nel corso dei millenni. Già per gli antichi la saggezza visionaria di Orfeo istruisce i suoi ammalati ascoltatori sulle origini del cosmo e l'instaurazione di una gerarchia olimpica. Per mitografi, artisti e poeti medioevali e rinascimentali questo compendio cantato, come ci viene riferito nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, ha fatto di Orfeo il progenitore di ogni comprensione cosmologica. Un progenitore tragico, sulla scia del quale la filosofia non riuscirà mai a sfuggire a una pervasiva ombra della morte.

La consonanza di poesia, musica e metafisica continua a ossessionare la filosofia come un fraterno fantasma. All'avvicinarsi della fine, Socrate si dedica a Esopo e al canto. Hobbes traduce Omero in versi. L'austero Hegel scrive una poesia ricca di sentimenti profondi per Hölderlin. Nietzsche vede sé stesso come un compositore. Ho citato Wittgenstein a proposito della *Dichtung*. Passi tratti da Platone e dal *Tractatus* sono stati messi in musica. Come abbiamo visto, nei loro punti più alti queste ricerche condividono il massimo dell'inutilità. Già di Talete si diceva che avesse rifiutato tutti i vantaggi materiali. Da un punto di vista pratico è assurdo sacrificare la propria vita per difendere un'ipotesi di speculazione intellettuale; rinunciare alla sicurezza economica e alla considerazione sociale per dipingere quadri che nessuno desidera guardare, tanto meno comprare; per comporre musica senza alcuna realistica prospettiva di esecuzione o ascolto (i mezzi elettronici hanno in qualche modo attenuato questo paradosso); progettare spazi topologici che restano sempre al di là di una dimostrazione o di una decidibilità.

È un grazioso luogo comune associare la poesia con le follie dell'amore. Ma la solitudine interiore e l'astensione dalla normalità che infondono energia alla logica in Gödel non sono meno strane. L'eros riesce ad avere le sue compensazioni. Cos'è allora che rende delle astruse argomentazioni filosofiche indispensabili per certe persone? Quale passione disinteressata o quale arroganza induce Parmenide e Cartesio a identificare cogitazione ed essere? Non lo sappiamo veramente.

Ho sostenuto che la «scoperta» della metafora ha innescato il pensiero disinteressato e astratto. Gli animali fanno metafore? Non è soltanto il linguaggio a essere saturo di metafore. Lo sono il nostro impulso irresistibile, la nostra capacità di ideare e analizzare mondi alternativi, di desumere possibilità logiche e affabulatorie al di là di ogni restrizione empirica. La metafora sfida e supera la morte - come nel racconto di Orfeo di Tracia - nel momento stesso in cui trascende spazio e tempo. È fonte di frustrazione per noi non saper collocare e nemmeno concepire, il momento in cui un essere umano nell'antica Grecia o in Ionia ha visto che il mare era color del vino, che un uomo in battaglia era diventato un leone famelico. O non riuscire a cogliere come l'autore del libro di *Giobbe* abbia visto le stelle far piovere giù le loro lance. E poi esistono modi plausibili in cui la musica e la matematica si possono ritenere metaforiche? Cosa c'è di metaforico nel loro rapportarsi con

l'esperienza quotidiana e nella loro radicale presa di distanza da essa? Di cosa è metafora una sonata di Mozart o la congettura di Goldbach?

È da un magma metaforico che la filosofia presocratica sembra fare eruzione (siamo pur sempre nel vulcanico). Quella volta che ad Argo i mandriani sulle colline pietrose sono apparsi a un viaggiatore come «pastori dei venti», una volta che un marinaio al largo del Pireo ha percepito che la chiglia della sua nave «arava il mare», la strada verso Platone e Immanuel Kant si è aperta. Comincia nella poesia e non si è mai allontanata da essa.

«La forza del pensiero e dello stile di Eraclito è così sconvolgente che tende a trascinare l'immaginazione dei suoi lettori [...] oltre i limiti di un'interpretazione sobria.» Così osservava Hermann Fränkel, il più sobrio degli studiosi. La storia dei tentativi di spiegare i frammenti eraclitei, che spesso si interrompono o sono riportati in modo imperfetto nell'ambito di contesti ostili successivi, è essa stessa una delle grandi avventure dell'intelletto occidentale che comincia prima di Platone e arriva fino a Heidegger. Eraclito è per Blanchot il primo virtuoso del gioco surrealista. Per numerosi artisti e poeti è una vera e propria icona della solitudine meditativa, del distacco aristocratico. «*Ce génie fier, stable et anxieux*» scrive René Char, affascinato, come lo era T.S. Eliot, da una voce che rompe la scorza della traduzione incerta. Eppure Sesto Empirico e Marco Aurelio leggevano Eraclito come un uomo politicamente impegnato e scrupoloso nel rispettare la collettività. Per Nietzsche la sua «eredità non morirà mai». Insieme a Pindaro, sancisce Heidegger, Eraclito domina una lingua che mostra l'impareggiabile «nobiltà dell'inizio». Il significato ai suoi albori.

Filologi, filosofi e storici dell'Ellade arcaica si sono adoperati per definire, per circoscrivere questa forza aurorale. Le sentenze di Eraclito sono archi voltaici compressi che accendono lo spazio tra parole e cose. La sua concisione metaforica rievoca l'immediatezza di un incontro esistenziale, la supremazia dell'esperienza in gran parte inafferrabile per la razionalità e la logica consequenziale dopo Aristotele. Il *Logos* è allo stesso tempo enunciazione performativa e principio insito in ciò che esso significa. Quindi l'enunciazione, la decodificazione del pensiero, assume una realtà sostanziale in un certo qual modo esterna al parlante (il *die Sprache spricht* di Heidegger). Per certi aspetti, Eraclito testimonia delle origini della coscienza intelligibile (Bruno Snell). Così Eraclito allo stesso tempo celebra e combatte - ogni celebrazione è agonistica - il terribile potere del linguaggio di tradire, svilire, deridere, sommergere una meritata fama nel buio dell'oblio. La capacità del linguaggio di abbellire e custodire gelosamente la memoria, implica dialetticamente anche la sua facoltà di dimenticare, di dare ostracismo al ricordo.

Eraclito «lavora in modo originale con la materia prima del linguaggio umano, laddove "originale" ha il significato sia di iniziale sia di insolito» (Clémence Ramnoux, una delle commentatrici più perspicaci). Egli esplora il linguaggio prima che si indebolisca in figure retoriche, in corrose astrazioni. Le astrazioni in lui sono radicalmente sensoriali e concrete, ma non nell'opportunistico modo dell'allegoria. Mettono in scena, rappresentano il pensiero quando è ancora in una fase, per così dire, incandescente - il tropo del fuoco è inevitabile -, quando è conseguenza di uno shock che deriva da una scoperta, da un nudo confronto col suo stesso dinamismo, sconfinato e circoscritto al tempo stesso. Eraclito non narra. Per lui le cose *sono* in un'evidenza e in un'enigmaticità di totale presenza come quella del fulmine (la

similitudine è sua). Come si declina il fuoco in un tempo verbale al passato? Non tutti si sono lasciati sedurre. La contraddizione, lo strumento per eccellenza di Eraclito, «implica falsità e basta» (Jonathan Barnes). Egli era «un paradossografo» la cui «inadeguatezza concettuale» è evidente. È un verdetto a cui Platone, sebbene affascinato da Eraclito, fa cenno nel *Sofista*.

Già per gli antichi Eraclito era proverbialmente oscuro. Uno che propone misteriosi indovinelli, ugualmente sprezzante nei confronti dei plebei a lui inferiori come di coloro, la stragrande maggioranza dell'umanità, che erano incapaci di cogliere argomentazioni o paradossi filosofici. Ma cosa vuol dire essere «difficile» per un pensiero articolato, per un discorso propositivo? Ho cercato altrove di delineare una teoria della difficoltà. Quella più frequente è legata alla contingenza e alle circostanze. Non sappiamo quasi niente dello sfondo linguistico e sociale della lingua di Eraclito e della sfera delle sue allusioni. Non possiamo «andarcele a cercare». Egli liquida grossolanamente Omero e Archiloco perché non hanno capito l'armonia degli opposti che governa l'esistenza umana, perché sprecano parole in fantasie puerili. Però gli esametri dell'epica spuntano in maniera inaspettata nei testi eraclitei e nel suo riferirsi agli animali appaiono quelli che potrebbero essere elementi di favole pre-esopiche. I nomi metaforici che spesso adotta al posto dei sostantivi comuni rimandano alle formulazioni gnomiche del linguaggio oracolare. Non sappiamo praticamente nulla delle convenzioni oracolari, mantiche e orfiche e non siamo in grado di poter determinare la loro influenza su Eraclito. È famoso il frammento 33 in cui si dice che Apollo «che ha l'oracolo in Delfi non dice e non nasconde, ma accenna» (una mossa alla Wittgenstein). Al contrario di una nominazione adamitica, Eraclito non etichetta o definisce la sostanza, ma ne desume l'essenza contraddittoria. Le ambiguità semantiche, un secondo ordine di difficoltà, allo stesso tempo mettono in relazione e segnalano la dissociazione fra interno ed esterno. In quel che ancora una volta potrebbe dirsi derivare da precedenti arcaici, gli indovinelli sono di un'importanza cruciale (rappresentano una *crux*). Freddure, giochi di parole, sinonimie ingannevoli trasmettono le profondità polisemiche, la mobilità costante dei fenomeni e del loro presunto corrispettivo linguistico. Le affinità poetiche, per esempio con l'eziologia del Caos in Esiodo, sono plausibili ma non possono essere dimostrate. Gli studiosi hanno proposto analogie tra la cosmogonia di Eraclito e i miti di creazione mediorientali. Cosa sapeva lui, semmai ne sapeva qualcosa, dell'Egitto? L'idea che il simbolismo zoroastriano relativo al fuoco trovi risonanza in Eraclito è quasi inevitabile. Efeso non è lontana dall'Iran. Nel complesso però, il vigore che hanno la grammatica e il lessico eraclitei, le sue costruzioni ed elisioni paratattiche sono del tutto suoi. Solo certe odi contenute nei cori della tragedia, solo certi tropi in Pindaro possono fornire un paragone. Non è nel verbale, ma nella musica, che le sospensioni eraclitee della logica lineare, che le sue simultaneità in moto contrario (canoni inversi) trovano la loro analogia. Nietzsche percepiva quest'affinità. Anche qui, come in *Zarathustra* e nei canti della notte di Nietzsche, l'oscurità può diventare luminosa.

Queste «tenebre» fanno indubbiamente parte del fascino che Eraclito ha esercitato sulla letteratura. Il grandissimo magnetismo del *penseur-poète* è esemplare per una tradizione e un'estetica della «materia oscura». Per una linea di discendenza che comprende Pindaro, Góngora, Hölderlin, Mallarmé e Paul Celan. Viene quasi da dire che sarà fortissima dove la poesia è sommamente sé stessa, dove più si avvicina

alla fusione di contenuto e forma che c'è nella musica, la sua tendenza all'ermetico. C'è una durevole concezione della poesia che la vede ribelle al linguaggio naturale, a tutta la *dialektikē technē*, ai criteri consequenziali di dimostrazione ragionata e di persuasione regolata. Le difficoltà che ne derivano sono quelle che io ho chiamato «ontologiche». Il pensiero e l'atto di parola cercano di trascendere i mezzi che hanno a disposizione, di imporre potenzialità trasgressive. T.S. Eliot si riferisce a questa «condizione limite» negli echi eraclitei che si trovano nei *Quattro quartetti* (il rimando musicale è palese). Eraclito spinge l'espressione verso l'*aporia*, verso l'antinomia e l'indecidibilità agli estremi confini del linguaggio, come se il linguaggio, alla maniera della matematica, potesse generare dal suo interno una comprensione innovativa, proiettata in avanti. Char evoca proprio Eraclito, i suoi «*contraires – ces mirages ponctuels et tumultueux [...] poésie et vérité, comme nous savons, étant synonymes*».

Sono i filosofi che hanno più «stile», quelli maggiormente attenti ai limiti espressivi e alle risorse del pensiero prestabilito con le sue intrinseche cadenze, come Kierkegaard e Nietzsche, che guardano a Eraclito. È Novalis, che si avvale del frammento di tipo orfico, e Heidegger, inventore di neologismi e maestro della tautologia. Gli intelletti inclini al rapsodico e all'oracolare riconoscono in Eraclito lo scontro essenziale e creativo tra l'elusiva opacità della parola e l'altrettanto elusiva, ma vincolante, chiarezza ed evidenza delle cose. La percezione immediata o frettolosa, l'elemento colloquiale, manca di questa decisiva tensione, quella che c'è, secondo il famoso dualismo eracliteo, fra l'arco e la lira. Ascoltare attentamente – Nietzsche definiva la filologia l'arte di «leggere lentamente» – è fare esperienza, pur sempre in modo imperfetto, della possibilità che l'ordine delle parole, specialmente in quello prosodico e nella struttura metrica che innerva la bella prosa, rifletta o forse confermi la nascosta eppure manifesta coerenza del cosmo. Un'ipotesi di capitale importanza per la metafisica. L'analogia con i modelli pitagorici e kepleriani di concordanza tra i rapporti armonici e gli intervalli in musica e i movimenti dei pianeti, è appropriata. Ancora una volta la musica è il tramite tra la speculazione (vale a dire lo «speculare») metafisico-cosmologica e l'articolazione semantica.

La violenza occulta dell'ispirazione affascinava Eraclito non meno di quanto affascinasse Rimbaud o Rilke. Egli invoca «la Sibilla dalla bocca folle» la cui voce, aggiunge Plutarco «penetra mille anni». Si riferisce, anche se con molta cautela, agli accoliti che «delirano per Dioniso» in uno stato di possessione estatica. Ma l'eccellenza di Eraclito come scrittore sta nell'economia della sua esposizione. Pochissime terse parole si dispiegano nell'illimitato (un effetto che si realizza nel distico di Ungaretti «M'illumino / d'immenso»). Ho già fatto riferimento a come Eraclito usa il termine «arco», che si differenzia da «vita» per un semplice accento: «Dell'arco, invero, il nome è vita, ma l'opera è morte» [tutte le traduzioni dei frammenti di Eraclito sono tratte da Giorgio Colli (a cura di), *La sapienza greca. Eraclito*, Adelphi, Milano 1980, n.d.t.]. Concisione in cui Artemide e Apollo sono presenti come ombre incipienti. La costruzione grammaticale può fare di quello che sembra un enigma o un paradosso, la fonte dell'espandersi dell'intuizione: «Morte è quanto vediamo da svegli; sogno quanto vediamo dormendo». Le strutture chiastiche procedono a spirale nelle profondità esoteriche che potremmo, erroneamente, percepire come psicoanalitiche: «[L'uomo] vivendo si afferra al morto; sveglia si afferra al dormiente»

(per quel che riguarda il sonno, Eraclito è il nostro grande pensatore). Con audacia, unico forse tra gli antichi, Eraclito sfida gli dei in un aforisma dal rigido equilibrio: immortali e mortali sono uniti in maniera inestricabile «viventi nella morte di quelli, ma nella vita di quelli morti». Nietzsche presta orecchio alle implicazioni di questo frammento 92 che anche Euripide aveva riecheggiato: «Chi sa se ciò che si chiama vita non sia in realtà morte e ciò che si chiama morte non sia in realtà vita?». «Di un bimbo è il regno.» «Ma tutte le cose governa la folgore» che Heidegger assume come fondamentale nel suo pensiero. Un surrealismo cognitivo che quasi sfida ogni parafrasi.

A mettere in scena un dramma cosmico bastano sedici parole: «Helios invero non oltrepasserà le misure: in caso contrario lo scoperanno le Erinii, ministre di Dike». La collisione tra metrica e misura universali (*métra*) e Giustizia infernale ispirerà il prologo del *Faust* di Goethe. La citazione che ci è pervenuta potrebbe essere una parafrasi plutarca, ma Eraclito vi è indiscutibilmente incastonato: «Le anime annusano giù verso l'Ade». Come fanno i poeti, Eraclito segue la lingua dove essa lo conduce, là dove è pronto a recepirne l'autonomia e profonda autorità, in un abbandono sonnambolico ma estremamente lucido. Da qui i suoi ricorrenti tentativi di definire quello spazio di luce incerta tra sonno e veglia e di rendercene partecipi. Giorno che si disfa nella notte, notte che genera giorno in una totale sovversione della penetrante luce mediterranea. Non c'è qui nessuna distinzione tra scoperta filosofica o scientifica e forma poetica. Le sorgenti del pensiero sono identiche in entrambe (*poiesis*). La poesia tradisce il proprio *daimon* quando è troppo pigra o troppo soddisfatta di sé per pensare profondamente (l'*astreindre* di Valéry). A sua volta, l'intellezione smentisce la musica che dentro di lei le dà forma, quando dimentica di essere poesia.

Secondo un antico racconto, Eraclito avrebbe depositato il rotolo contenente i suoi scritti nel tempio di Artemide a Efeso. Wittgenstein dice che avrebbe voluto dedicare le sue *Ricerche filosofiche* a Dio. Gli aspetti di metodo e di sensibilità per cui si può trovare una corrispondenza tra i due pensatori colpiscono. Entrambi sono costantemente consapevoli di ciò che sta al di là dell'enunciazione razionale, delle pretese di misticismo e silenzio che aboliscono e al tempo stesso sostanziano la legittimità della parola. L'autore del *Tractatus*, non meno di Eraclito, sembra aver diffidato della completezza sistematica. Il frammentario era espressione di un pensiero in movimento provvisorio. Consentiva una compatta vastità. Il timbro, il tono del loro stile spesso si assomigliano. Come sono le virtù o gli inconvenienti di quello stile a produrre l'aura di mito, di affascinante stravaganza che emana da tutti e due i personaggi. Una ritrosia, un impulso alla segretezza contrassegnavano le loro proposizioni: «Dio non rivela sé nel mondo» (*Tractatus* 6.432); «Ogni inferire avviene a priori» (5.133); «Io sono il mio mondo. (Il microcosmo)» (5.63); «La filosofia non è una dottrina, ma un'attività» (4.112).

Una tale oracolare stringatezza si estende fino ai *dicta* più tecnici, più euristici di Wittgenstein. Questi due saggi hanno il raro dono di trasformare i problemi logici o i paradossi didascalici in lampi di pura poesia. «Le rose al buio sono rosse?» «Esiste il tempo presente del verbo "sognare"?» Eraclito e Wittgenstein fanno «giochi linguistici» in cui la sintassi e le convenzioni della lingua colloquiale vengono corrette da quelle della matematica e della musica. Nel §459 di *Zettel*, Wittgenstein cita Eraclito a proposito del non immergersi due volte nello stesso fiume: «In un certo senso con gli errori filosofici non si potrà mai

andare abbastanza cauti. Contengono tanta verità». Sembrano proprio gli indovinelli di Delfi. Ci tornano alla mente il *legein* di Eraclito e le possibili assonanze con l'*Ecclesiaste* quando Wittgenstein osserva nel 1937: «Anche per il pensiero c'è un tempo per arare e un tempo per mietere». E nelle tenebre del 1944: «Se nella vita siamo circondati dalla morte, così anche nella salute dell'intelletto siamo circondati dalla follia» (quelle «bocche folli» in Eraclito). Cosa potrebbe essere più in accordo con lo spirito di Eraclito del monito di Wittgenstein del 1947: «Si dimentica di continuo di andare in fondo. I punti interrogativi non vengono posti *abbastanza in profondità*»?

La questione è semplice: sia in filosofia sia in letteratura lo stile è sostanza. L'esuberanza retorica e la contrazione laconica propongono immagini e letture contrastanti del mondo. La punteggiatura è anche epistemologia. Dentro la filosofia vive la perenne tentazione del poetico, che va accolta o respinta. Molteplici sono le sfumature di tensione e di interazione. Dottrine apparentemente dissimili vengono rese contigue da affinità della voce. «In filosofia si deve scendere nell'antico caos e ivi sentirsi a proprio agio.» Quello che Wittgenstein trascriveva nel suo taccuino del 1948 era un frammento di Eraclito ancora inaccessibile a tutti gli altri? Un altro minimalista dell'immenso è Samuel Beckett. Echi provenienti da Spinoza e Schopenhauer sono frequenti. Anche qui le risposte non devono essere per forza quelle di una dottrina specifica. È questione di ritmo, intonazione, scelte grammaticali. Vengono fatte risuonare le ossa scarnificate della lingua. Parole, spesso monosillabi, urgono contro il non detto. Connettivi e disgiuntivi, vuoti da un punto di vista formale, si caricano di una finalità normativa colossale. «RICHIAMAVI la sera; ed ecola che viene... CHE SCENDE [...] ora reclami nel buio [...] Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda» (un condensato niente male della fine della storia di Hegel). Si guardi a quella corrente eraclitea di perpetuo movimento, di flusso cosmico nell'*Ultimo nastro di Krapp*: «Stavamo là, sdraiati, senza muovere. Ma sotto di noi tutto si muoveva, dolcemente, su e giù, da un lato all'altro». Nel filosofo e nel drammaturgo il ministero del tempo è imperscrutabile: «Di tempo in tempo la segale, che un soffio d'aria increspa, getta e ritira la sua ombra». Come vivida è la cosmogonia presocratica nel folle monologo di Lucky in *Aspettando Godot*: «In campagna in montagna e in riva al mare e ai corsi d'acqua e di fuoco l'aria è la stessa e la terra nella fattispecie l'aria e la terra durante i grandi freddi il grande buio l'aria e la terra fatte per le pietre nelle grandi profondità e durante i grandi freddi sul mare sulla terra e nell'aria», dove la soppressione della punteggiatura denuncia un modo arcaico di percepire l'unisono degli elementi che precede la frammentazione impoverente e deformante della logica e delle scienze. Terra, aria, fuoco e acqua, tanto immediati per Beckett quanto per i visionari prima di Platone. Proprio come in Eraclito, le brevità di Beckett salvaguardano la loro implosiva segretezza. Ammoniscono: «Questa mania per le spiegazioni! Mettere i puntini sulle i fino alla morte!» (*Catastrofe*). E come avrebbe potuto Shakespeare non tener presente Eraclito, che parla dei dannati che annusano la loro strada verso l'inferno, quando al torturato Gloucester viene sarcasticamente ingiunto di annusare la propria cieca strada fino a Dover? Come tra metafisica e poesia, l'aria è gravida di echi.

E anche di fallimenti. Anche della frustrazione di non essere in grado di dare corpo, di comunicare dentro e attraverso il linguaggio l'embrionale, esitante nascita del significato. Al suo massimo livello noi

avvertiamo quella nascita in Anassimandro, in Eraclito, nella disperante franchezza delle *Ricerche filosofiche*. Quale clamore, quale festa, ma anche quale arretramento della coscienza devono aver accompagnato la consapevolezza estremamente perturbante che il linguaggio può dire *qualcosa* ma non può mai esaurire l'interesse esistenziale dei suoi referenti? Quando Beckett ci ingiunge di fallire, fallire ancora ma «fallire meglio», individua la congiunzione sinaptica in cui pensiero e poesia, *doxa* e letteratura si compenetrano. «È l'inizio che è difficile.»

Quell'inizio, quel tono di pensiero agli albori, viene evidenziato da Heidegger nelle sue lezioni su Parmenide del 1942-43. I tentativi dei curatori, degli esegeti di distinguere tra poema e cosmologia in Parmenide risultano anacronistici. Dissociare le cose non ha senso. Invece di *Lehrgedicht*, ovvero poesia didattica, Heidegger propone *sagen*, una «Totalità dell'enunciato» come unica categoria appropriata per quello che vogliamo capire della visione e dell'intento di Parmenide. Troviamo difficile rendere giustizia a questa forma perché siamo incapaci di «andare verso l'inizio», di risalire la corrente fin dove il significato può aver avuto origine.

La glossa autoritaria di Heidegger – che trova il suo fondamento nel dogma scandaloso ma non facile da confutare che solo il greco antico e il tedesco dopo Kant sono dotati dei mezzi richiesti dall'alta metafisica – esercita una fascinazione di tipo gnomico tutta sua. Il contrasto che traccia tra l'allegoria di Parmenide, tra l'impulso altalenante di autorivelazione e ritiro nella greca *aletheia* («verità») da un lato, e la celebrazione dell'«apertura» nell'ottava delle *Elegie duinesi* di Rilke dall'altro, cristallizza quasi ogni sfaccettatura del tema e della storia della poesia del pensiero. Il commento di Heidegger è quasi in traducibile come lo è la poesia con cui si intreccia: «*Das Haus der Göttin ist der Ort der ersten Ankunft der denkenden Wanderung*». Il viaggio verso la dimora della divinità, punto di partenza del testo parmenideo, «*ist das Hindenken zum Anfang*». È il «pensare dell'inizio». La filologia accademica e la critica testuale trovano sconsiderato questo linguaggio.

L'uso che Parmenide fa del ritmo, di simmetrie giustapposte ricorda un fregio arcaico. Quello con cui dobbiamo fare i conti, sostiene Karl Reinhardt nella sua fondamentale monografia del 1916, sono le regole della composizione arcaica. In quali modi, riportabili ai presocratici, Parmenide riassume la totalità delle sue argomentazioni in ognuna delle sezioni apparentemente distinte? L'aspetto mitologico del poema non è una veste o un *masque* nell'accezione barocca. Il mitologico consente e incarna l'unico accesso diretto all'evocazione e all'espressione dell'astratto, laddove la lingua, prima di Aristotele, non aveva ancora sviluppato specifiche modalità di asserzione logica. Ma già Gorgia il sofista aveva capito che i versi di Parmenide hanno la medesima perentoria disposizione dei moti del pensiero che essi si sforzano di verbalizzare e unificare. Per Parmenide il mondo altro non è che lo specchio del mio pensiero – un'idea la cui enormità nel corso dei millenni non ci avrebbe mai più lasciato. Così la forma poetica diventa la configurazione naturale per la più radicale, sconvolgente, ma anche bizzarra e forse controintuitiva, delle asserzioni: quella dell'identità di pensiero ed essere. Questa identità esistenziale diventerà un fattore determinante nella genesi e nel peregrinare della coscienza occidentale. In un certo senso, Cartesio e Hegel ne sono una postilla. Il lessico e la sintassi di Parmenide, fin dove riusciamo a coglierli, traducono il pensiero in voce dell'essere. Il clima di prudenza che si respira nella

prosa arriverà più tardi.

Troviamo lampi di poesia nei testi frammentari giunti fino a noi. Imitando Omero, Parmenide ci parla della luna «splendente di notte di luce che le proviene da altro, errante intorno alla terra». Un altro passo, preveggenza in modo inquietante, dell'astrofisica moderna, racconta come «l'ardente forza degli astri ebbe impulso a formarsi». Alcuni studiosi hanno suggerito che Parmenide avesse una sensibilità da poeta per le sfumature psicologiche e le associazioni di parole basate sul suono. Il suo ricorrere all'ambiguità e all'ironia poetica nell'indirizzarsi alla dea è da autentico scrittore.

Come Eraclito, Parmenide fa uso di ossimori – come furono scoperti? – per teatralizzare, per «rappresentare» la sua tesi fondamentale sul conflitto che conduce a una risoluzione armonica: il sole ci acceca, spegnendo le stelle e rendendo così gli oggetti invisibili. Parmenide pare manifestare la consapevolezza del poeta, la sua capacità di ascoltare l'impeto nascente e la generosità del linguaggio prima che esso si irrigidisca nell'uso colloquiale, utilitaristico. Elegantemente, i saluti con cui si apre il *Parmenide* di Platone riecheggiano il benvenuto della dea nel poema parmenideo *Sulla natura*. Questi gesti recano l'impronta degli albori. Al contrario, dice Heidegger, la nostra è la *Abendland*, la serotina terra del tramonto.

Sul piano formale Empedocle è il più raffinato, il più memorabile fra i due poeti. La sua lingua è insieme arcaica e inventiva. L'elaborazione del ciclo cosmico «esercita una sottile fascinazione estetica; e lo stile poetico di Empedocle – grandioso, rigido, ripetitivo, ieratico – aumenta quel potere seduttivo» (Jonathan Barnes). Aristotele riferisce che Empedocle aveva scritto anche poesia epica. Il suo vivace dialetto ionico è costellato di neologismi e di espressioni locali. Spesso i suoi ricchi epiteti derivano da Omero e il debito con Esiodo è evidente. Certi tocchi sono forse mutuati da Pitagora e dal linguaggio per formule dei culti misterici. Empedocle emergerà a tratti in Eschilo, in special modo nell'*Oresteia*. La dottrina ha una matrice letteraria. I carmi filosofici di Empedocle, in particolare le sue *Purificazioni*, furono declamati a Olimpia dal rapsodo Cleomene. Il pensiero viene cantato. Affiora poesia allo stato puro: «Zeus, il bianco splendore»; «la torma muta di pesci molto prolifici» (che Yeats conoscesse quel verso?). Un terrore surreale caratterizza il modo in cui Empedocle rappresenta i corpi dilaniati ma vaganti dei morti e la turbolenza del Caos (la bufera di Dante). Ci sono locuzioni in cui, osserva Barnes, a rivelarsi è «un artista cartesiano». Empedocle racconta l'irruzione dolorosa di immagini e di conoscenza nella mente umana. La loro spinta è polimorfica: «Fui un tempo fanciullo e fanciulla, arbusto / e uccello e muto pesce nelle onde salate». La radiosa Afrodite cancellerà le scissioni agnostiche, gli odi crudeli e il sangue versato che rendono cupo il nostro mondo. Attraverso la poetica di Empedocle, le costrizioni logiche della scuola eleatica cedono il passo alle figurazioni metafisiche e alle intuizioni liriche. La tecnica delle reiterazioni variate ha una sua didascalica musicalità.

Da qui la ricorrente presenza di Empedocle in tutta la letteratura occidentale. La leggenda del suicidio, del sandalo (d'oro?) trovato sul bordo del cratere hanno contribuito a fare di questa presenza un'icona. Empedocle resta il poeta-filosofo esaltato in poesia. Non c'è alcun documento nella mitografia del pensiero, nessuna descrizione che riguardi la singolarità e la separatezza sacrificali della creatività intellettuale che superi le tre versioni successive del *Tod des Empedokles* di Hölderlin. I commenti a questo testo sublime

costituiscono un genere metapoetico e metafilosofico a sé stante. Ogni questione che cerco di esplicitare in questo saggio è già esposta in Hölderlin. A una cosmologia ciclica, al destino di un filosofo re che apporta armonia alle opere e ai giorni degli uomini, all'insegnamento che diventa *eros* viene conferita una formulazione che è intima e monumentale al tempo stesso. Nessun'altra esegesi si avvicina alla comprensione che Hölderlin ha della transizione che avviene in Empedocle dal rituale e dal magico all'etico e al politico. Al suo modo di rendere le metamorfosi delle quasi inumane esigenze autodistruttive proprie del pensiero puramente speculativo quando esso soggioga ed erode i fragili contorni della ragione. Hölderlin era pari a Hegel sul piano teorico; ma si spinse più avanti cadendo nel vortice dell'interrogarsi e del vivere il disastro che aveva anticipato nel suo *Empedocle*. Quale che sia la sua forza comunicativa, il grande pensatore è condannato alla solitudine: «*Allein zu sein / Und ohne Götter, ist der Tod*». La solitudine senza dei è morte. Neanche l'essere umano che amiamo di più può *pensare* insieme a noi.

Il rigore pedagogico dell'*Empedocles on Etna* di Matthew Arnold non può attutire completamente il dolore dell'autoritratto:

Before the sophist-brood hath overlaid
The last spark of man's consciousness with words -
Ere quite the being of man, ere quite the world
Be disarrayed of their divinity -
Before the soul lose all her solemn joys,
And awe be dead, and hope impossible,
And the soul's deep eternal night come on -
Receive me, hide me, quench me, take me home!

Prima che la covata di sofisti abbia ricoperto di parole
L'ultima scintilla della coscienza dell'uomo -
Proprio prima che l'essere dell'uomo, proprio prima che il mondo
Siano spogliati delle loro divinità -
Prima che l'anima perda tutte le sue gioie solenni,
E che la reverenza sia morta e la speranza impossibile,
E che giunga la profonda eterna notte dell'anima -
Accogliami, nascondimi, estinguimi, portami a casa!

Quel che c'è rimasto dei vari tentativi di Nietzsche di comporre un «Empedocle» non solo ha un certo interesse di per sé ma rimanda direttamente a quella che in futuro sarà la figura di Zarathustra. McLuhan rivolge la sua attenzione al rapporto tra il discorso di Empedocle sulla doppia verità con i *Quattro quartetti* di T.S. Eliot. La morte fiammeggiante di Empedocle viene evocata da Yeats, Ezra Pound e Joyce. La ritroviamo in *Ad ora incerta* di Primo Levi del 1984.

Scambi e incontri letterari di questo genere si allargano a tutti i presocratici nel loro complesso. La seconda vita che Pitagora ha vissuto nel sapere matematico, nella teoria musicale, nell'architettura e nelle scienze occulte si estende dall'era ellenistica e Bisanzio alla scolastica, per arrivare al presente. Zenone e il suo paradosso dell'immobilità della freccia fanno la loro apparizione come meteore nel *Cimetière marin* di Valéry. L'atomismo materialistico di Democrito fa parte integrante del pantheon di Marx e del suo desiderio di precedenti che lo legittimassero.

Le correnti successive del pensiero occidentale già si manifestano, seppure in maniera embrionale, nelle enunciazioni eleatiche, ioniche, pitagoriche ed eraclitee. Esse sono di natura interamente poetica o, per essere più precisi, precedono la differenziazione tra verso e prosa, tra racconto radicato nella mitologia ed elemento analitico. Da queste

origini ibride discende quella duratura tensione tra immagine e assioma che è presente in tutta la nostra filosofia. Il canto di sirena del poetico, le potenzialità di sovversione che la metafora comporta, pervadono il pensiero sistematico. I tentativi, come in Nietzsche, di assumere questa sovversione oppure, come in Spinoza o in Kant, di tenerla rigorosamente a bada, sono il lascito irrisolto del prodigio di dar voce alla riflessione, che ha avuto la sua origine (ma in che maniera?) con Talete, Anassagora e i loro illustri successori.

Senza dubbio Lucrezio guardò a Empedocle come a una guida. Il suicidio del mago ispira l'evocazione dell'Etna nel sesto libro del *De rerum natura*: «*flamma foras vastis Aetnae fornacibus efflet*» - «come una spirale di fuoco erompe improvvisamente fuori dall'Etna». Santayana mette il poema di Lucrezio sullo stesso piano della *Commedia* e del *Faust* di Goethe. Esso rappresenta il *locus classicus* del tema che stiamo trattando. Ma le differenze rispetto a queste altre opere somme sono fondamentali. Lucrezio aspira a una «alta volgarizzazione» della dottrina cosmologica e morale di Epicuro, a esporre i precetti del suo maestro sulla vita e sulla morte, anche se declinati in modo del tutto personale. Forse ci sfuggono molte cose di quella che con tutta probabilità è un'opera incompleta. È chiaro comunque che le riflessioni di Lucrezio e la sua visione del mondo, probabilmente eclettica e influenzata dagli stoici, hanno uno slancio del tutto autonomo. La fonte di questa sua visione è doppia. In consonanza con l'epicureismo, Lucrezio aspira ad affrancare uomini e donne dalla schiavitù delle superstizioni e dalla paura della morte. Gli dei sono lontani e probabilmente mortali (Nietzsche conosceva questo testo). Come ugualmente lo è il nostro mondo, come lo è la volta celeste «che deve cominciare e finire». Allo stesso tempo Lucrezio celebra e prova a descrivere i molteplici fenomeni naturali, la vita organica di cui osserva senza indietreggiare il brulicare di meraviglie e terrori in continuo divenire.

L'inno introduttivo a Venere, protettrice della fecondità, risuona attraverso i secoli. Nella festosa versione di Dryden:

For every kind, by thy prolificque might,
Springs, and behold the Regions of the light.

Perché ogni specie, dalla tua prolifica Potenza,
Sorge e rimira le regioni della luce.

Perfino le distese dell'oceano ridono a questo prodigio della rigenerazione: *tibi rident aequora ponti*. Spinte dall'amore, da un cosmico *élan vital*, «le mandrie selvatiche saltellano nei loro pascoli»; così è in latino: *ferae pecudes persultant*. A fare da contrappunto a questo esultante naturalismo, Lucrezio ha un implacabile senso del «principio di realtà», dell'irrimediabile esposizione umana al disastro. Chi, tranne Tucidide, può competere con la sua rappresentazione della peste? Di quella «marea di morte» proveniente dall'Egitto che travolge Atene, consumando gli uomini fino alla pazzia. Lucrezio mette l'accento sulle forze della ragione, dell'analisi razionale. Ma ne indica i limiti. L'osservazione è raggelante: *mussabat tacito medicina timore*. Secondo la traduzione di C.H. Sisson:

The doctors muttered and did not know what to say:
They were frightened of so many open, burning eyes
Turning towards them because they could not sleep.

I medici borbottavano non sapendo che dire:
avevano paura di tutti quegli occhi aperti e brucianti

che si volgevano verso di loro perché non potevano dormire.

Nel *De rerum natura* il sonno è uno strumento. Libera lo spirito dall'ansia e dall'angoscia. Perché affliggersi se esso dovesse risultare eterno dopo la fatica di un'effimera vita? In un assioma così lapidario quanto uno di Wittgenstein, Lucrezio conclude che «la morte non può essere vissuta», è al di fuori dell'esistenza, incapace di nuocere.

Lucrezio è il più *latino* dei poeti romani: il suo orecchio e la sua sensibilità linguistica sono più intimamente in sintonia con il genio della lingua là dove essa è meno permeata, come in Virgilio, dal modello greco. Nessun altro poeta romano ne ha il peso e il passo, che sono quelli di una legione in marcia:

ergo animus sive agrescit, mortalia signa
mittit, uti docui, seu flectitur a medicina.
Usque adeo falsae rationi vera videtur
res occurrere et effugium praecludere eunti
incipitque refutatu convincere falsum.

L'animo, dunque, sia che si ammali, sia che venga mutato da medicina, manifesta, come ho insegnato, la sua mortalità. A tal punto è evidente che la realtà s'opponesse alla falsa dottrina e le preclude ogni via di scampo e con duplice confutazione ne dimostra la falsità.
(tr. it. di Francesco Giancotti, Garzanti, Milano 1994)

Questa similitudine della verità che combatte con il falso ragionamento, precludendogli la ritirata mentre fugge e sconfiggendo l'errore con una confutazione bifronte, è integralmente militare. Il rumore della battaglia trova consonanza con le fricative, i suoni *r* e *f* con cui il brano procede. Walter Savage Landor definiva il carattere del *De rerum natura* «virile, chiaro, conciso ed energico». È una definizione della latinità.

Lucrezio ci fa sentire che in certi movimenti del pensiero, dell'argomentazione astratta, c'è una *gravitas*, un peso materiale (la *pesanteur* di Simone Weil). Le sillabe, a cui le consonanti infondono energia, la densa, non sempre gradevole sintassi, sembrano piegarsi e poi scattare in avanti sotto il peso della speculazione filosofica. Quando nella cadenza c'è velocità, è la rapidità di un mezzo corazzato, di un pugnace *accelerando*. Come quella di giovani uomini che danzano «con la corazza addosso, percuotendo a tempo bronzo contro bronzo». Nessuna traduzione riesce a uguagliare l'aerea pesantezza, se mai esiste una cosa del genere, dell'originale:

cum pueri circum puerum pernice chorea
armatei in numerum pulsarent aeribus aera.

quando, bambini intorno a un bambino, con rapida danza,
armati percotavano in ritmo bronzo con bronzo.

Il genio di Lucrezio per l'«interanimazione» - un termine di I.A. Richards - di dottrine morali, cognitive, scientifiche, mediche e politiche con una realizzazione poetica di altissimo livello, è venuto a costituirsi come modello. Numerosi sono i poeti con una propensione filosofica o scientifica che si sono sforzati di rivaleggiare con il *De rerum natura*. Sempre e ovunque, quando la sensibilità speculativa occidentale tende all'ateismo, palese o mascherato, al materialismo e all'umanesimo stoico, Lucrezio diventa una figura feticcio. Il suo quieto ardimento, la sua fortificante accettazione della brevità della vita e del dolore che permeano il suo argomentare, furono indispensabili per la poesia e per i

dialoghi filosofici di Leopardi. Come Voltaire prima di lui, il giovane Leopardi vide nel *De rerum natura* un testo che impareggiabilmente costringe la conoscenza a esporsi alla luce diurna della ragione. Il *Lucretius* di Tennyson è una meditazione che si tinge, forse in maniera inaspettata, di erotico. Ma la sua parafrasi di molti passi lucreziani è eccelsa: «Vidi baluginanti correnti di atomi / E torrenti delle sue miriadi di universi». Se mai esistono, gli dei semplicemente «occupano / il lucido interspazio tra mondo e mondo». Non può essere lontano il momento in cui l'uomo transeunte

Shall seem no more a something to himself,
But he, his hopes and hates, his home and fanes,
And even his bones long laid within the grave,
The very sides of the grave itself shall pass,
Vanishing, atom and void, atom and void,
Into the unseen for ever.

Non sembrerà più qualcosa a sé stesso,
Ma lui, le sue speranze e gli odi, la sua casa e i templi,
E anche le sue ossa che a lungo hanno giaciuto nella tomba,
Perfino i lati della tomba stessa passeranno,
Svanendo, atomo e vuoto, atomo e vuoto,
Nell'invisibile per sempre.

Tennyson, raccontando nel 1868 il presunto suicidio di Lucrezio, getta una luce sui suoi stessi ansiosi sforzi di riconciliare la fiducia nell'uomo con le aspre dispute scientifiche e tecnologiche della sua epoca.

La descrizione che il giovane Marx fa di Lucrezio nei prolegomeni a una sua progettata storia della filosofia epicurea e scettica, non potrebbe essere migliore di così: «Un'eroica guerra *omnia contra omnes*, l'inflexibile posizione di autonomia, la Natura svuotata di dei e un Dio estraneo al mondo». Citando i versi 992-34 del primo libro del *De rerum natura*, Marx ne rileva il «canto di tuono». Un testo che proclama l'«eterno gioire dello spirito».

Quel gioire dell'intelletto appare nelle *Note su Lucrezio*, raramente citate ma molto approfondite, che Leo Strauss ha incluso nel suo *Liberalismo antico e moderno* (1968). Nel poema di Lucrezio «per non dire nell'epicureismo in generale, il pensiero premoderno sembra avvicinarsi al pensiero moderno più che in qualsiasi altro caso. Nessuno scrittore premoderno sembra essere stato tanto profondamente commosso quanto Lucrezio al pensiero che nulla di amabile è eterno o sempiterno o immortale, ovvero che l'eterno non è amabile». Con una parafrasi, Strauss vede l'argomento come oscuro, «ma il poema è luminoso». Lucrezio ci mostra che «la poesia è il collegamento o la mediazione tra religione e filosofia». Riecheggiando la propria posizione esegetica, Strauss trova che «il poeta filosofico è il perfetto mediatore tra l'attaccamento al mondo e l'attaccamento al distacco dal mondo. La gioia o il piacere che il poema di Lucrezio suscita sono quindi austeri, riportandoci alla mente il piacere suscitato dall'opera di Tucidide». Strauss ritornerà su questa analogia.

Se Lucrezio segna l'apice della «poesia di pensiero», della poesia che instaura ed espone concezioni filosofiche sistematiche che si rifanno ai presocratici, il *De rerum natura* sta a indicare anche un prolungato epilogo. Quale poema filosofico riuscito è venuto dopo?

Il caso di Dante è estremamente complesso, reso ancor più complicato da una letteratura secondaria quasi sterminata. I contributi di Dante alla teologia filosofica, all'ontologia dopo Aristotele, alla teoria politica, all'estetica e alla speculazione cosmologica sono, ovviamente, importantissimi. Non conosciamo intelletto più acuto e più sintetico,

somme capacità poetiche più dotate di penetrazione analitica, sensibilità in cui una disciplinata prontezza logica e psicologica abbia influito più creativamente sulla lingua. L'estensione dei riferimenti filosofici di Dante è onnivora. Comprende l'eredità di Aristotele, Seneca, gli stoici, Cicerone, i Padri della chiesa, Averroè, Tommaso d'Aquino e probabilmente altre fonti islamiche. C'è una vaga possibilità che nella *Commedia* ci siano segni di contatto con le fonti ebraiche e cabalistiche che erano accessibili a Verona. Il tomismo di Dante mostra una forza di assimilazione e di riformulazione che non ha rivali. In certi momenti Aristotele viene quasi posto sullo stesso piano di Dio. Eppure l'uso che Dante fa dell'astronomia tolemaica sfida l'ortodossia aristotelica. E anche se l'ipotesi resta dubbia, la *Commedia* potrebbe aver flirtato con la metafisica eretica di Sigieri di Brabante. In poche parole, fin dal neoplatonismo della giovanile poesia d'amore con la sua intricata interazione di eros e intelletto, l'opera di Dante sia in poesia sia in prosa è immersa nel linguaggio, spesso tecnico, e nelle determinanti concettuali del filosofico. Donna Filosofia non si staccò mai dal suo fianco.

Alcuni sostengono, Étienne Gilson tra gli altri, che Dante prefigurava una metafisica totale che comprendesse la teologia, dischiudendo così i segreti dell'essere e dell'universo. Che avrebbe, per esempio, spiegato perché il cielo ruota da est a ovest e rivelato le origini del nostro universo. Una filosofia e una cosmologia metafisica di tale superiorità avrebbero ricompensato gli sforzi della ragione proprio come la teologia premiava quelli della fede. Ma Dante sapeva che questa *summa summarum* dell'intelligibile sta al di là della portata delle menti mortali: «Dio lo sa, che a me pare presuntuoso a giudicare». Una cosa è chiara: nell'*oeuvre* di Dante la teologia presiede, struttura il discorso intellettuale, spesso astratto, la dialettica morale e le scienze. L'arduo pellegrinaggio dello spirito è motivato e coronato dalla teologia. La filosofia della storia dantesca prodigiosamente colta, le sue dottrine politiche, la sua filologia improntata al plurilinguismo, perfino il suo uso di analogie o di simbolismi matematici e musicali, non sono altro che semplici diramazioni di un meridiano rappresentato dalla teologia. La portata dei suoi interessi è vastissima e talvolta a lui del tutto peculiare. Ma i vincoli sono quelli imposti dall'armatura e dai precetti della scolastica, per quanto la comprensione finale possa travalicarla.

Dopo Dante, il poema eroico, allegorico, romantico ha un percorso storico multiforme. È vivo, con la sua ambizione di riecheggiare la *Commedia*, nei *Cantos* di Pound. Ma un vero e proprio poema filosofico, l'utilizzo del verso per professare ed esporre una *doxa* metafisica, diventa raro. Coleridge aveva progettato con fervida determinazione di portare a termine un'impresa di questo genere. Sentendo Wordsworth recitare la sera del 7 gennaio 1807 una parte del *Preludio*, egli rendeva omaggio a

- An Orphic song indeed,
A song divine of high and passionate thoughts.
To their own music chanted!

- Un canto orfico davvero,
Un canto divino di pensieri alti e appassionati
Intonati sulla loro stessa melodia!

Qui splendeva la luce di «pensieri di gran lunga troppo profondi per le parole!». Coleridge sembrava convinto che *Il recluso* e *L'escursione* di Wordsworth, una volta completati, avrebbero realizzato quella fusione di

canto e filosofia, di rapasodico e cognitivo che il mito aveva attribuito alla rivelazione orfica. Ma l'idea di filosofia implicita nei panegirici di Coleridge è vaga e metaforica. Insiste sulla coscienza introspettiva piuttosto che sul pensiero sistematico.

Anche i tardi poemi escatologici di Victor Hugo non hanno molti lettori. Al contrario un'eccezione, spesso vituperata, è quella rappresentata dal *Saggio sull'uomo* di Pope del 1732-33. Quella di Pope non era una mente filosofica anche se è interessante il fatto che abbia intuito qualcosa dell'importanza di Abelardo. Il *Saggio* attinge da Newton e Bolingbroke, e probabilmente da Leibniz, come Lucrezio aveva attinto da Epicuro. Sul piano formale il suo debito con le *Epistole* oraziane è esplicito. Ma l'equilibrata incisività del distico eroico di Pope conferisce autorità all'etica e alla cosmologia provvidenzialista che egli propugna:

Heav'n from all creatures hides the book of fate,
All but the page prescrib'd, their present state:
From brutes what men, from men what spirits know:
Or who could suffer being here below?
The lamb thy riot dooms to bleed to-day,
Had he thy reason, would he skip and play?
Pleas'd to the last, he crops the flow'ry food,
And licks the hand just rais'd to shed his blood.
Oh blindness to the future! Kindly giv'n,
That each may fill the circle mark'd by heav'n:
Who sees with equal eye, as God of all,
A hero perish, or a sparrow fall,
Atoms or systems into ruin hurl'd,
And now a bubble burst, and now a world.

Provvido il Cielo agli esseri creati
Il libro chiude del destin, e solo
La pagina a ciascun disserra e mostra
Che al suo stato convien: ai bruti cela
Ciò che all'uom manifesta, e all'uom nasconde
Ciò che all'angel palesa; in altro modo
Chi l'esistenza sua soffrir potrebbe?
Quel agnello innocente a cui prescrisse
L'ingorda nostra voluttà la morte
Se, d'umana ragion dotato, ei fosse
Presago del vicin colpo fatale,
Salterebbe in pria lieto e festoso?
Contento appien sino al momento estremo
Del viver suo, del suo destino ignaro,
Sta pascendo ne' prati e l'erbe e i fiori;
Il carnefice suo vede appressarsi
Senza timor, la stessa mano ei lecca
Che trucidar lo deve e versar sangue.
Oh del cupo avvenir util felice
Ignoranza, del ciel dono benigno!
Per te soltanto ogni vivente puote
Compier tranquillo il cerchio a lui prescritto
Dall'Ente-eterno, che d'un occhio stesso
Il passero perir vede e l'eroe,
Atomi o pianeti in ruina cadere,
Scoppiar d'acqua una bolla e un mondo intero.
[Versione italiana basata su una traduzione del 1804 a firma di Creofilo Sminteo,
n.d.t.]

Si osservino la transizione dal «libro [...] del destin» alla «pagina [...] che al suo stato convien», la sommessa allusione sia all'*Amleto* sia ai Vangeli nel passero che cade, e la precisa dicotomia fra «atomi» e «pianeti». Kant, un giudice tutt'altro che tenero, ammirava il poema di Pope per il suo messaggio filosofico e per la sua concisione poetica.

Anche in questo caso, come per Dante, la mole di letteratura secondaria a disposizione è gigantesca. Alla quantità industriale di commenti a Platone, di commenti spesso polemici a questi stessi commenti, non c'è fine. Le bibliografie costituiscono dei tomi a sé stanti. Eppure in questo incessante profluvio sembra esserci un vuoto centrale. È quello rappresentato dagli studi sul genio *letterario* di Platone, sulla sua grandezza di drammaturgo, e sulla maniera in cui quel genio e quella grandezza generano necessariamente la sostanza delle sue dottrine metafisiche, epistemologiche, politiche ed estetiche. Ci sono ampi studi sull'iniziazione di Platone e sul suo utilizzo del mito. E saltuari tentativi di delineare l'«interazione dei personaggi» che agiscono all'interno dei dialoghi. Di rado si è prestata attenzione alla presenza nelle conversazioni di questo o quel personaggio storico (per esempio Crizia nel *Timeo*). Troviamo acute ma sparse osservazioni nell'opera pionieristica di Kenneth Burke sulla «retorica dei motivi». Il lessico, la sintassi, il carattere euristico e oratorio della prosa di Platone sono stati sezionati minuziosamente.

Ciò che manca (anche se ci sono delle aperture in questo senso in *Mimesi*, testo del 2008 di Lidia Palumbo su «teatro e mondo» nei dialoghi) è un'analisi adeguata dell'impareggiabile drammaturgia platonica, della sua capacità di inventare e disporre i personaggi in un modo che trova paragone solo in Shakespeare, Molière o Ibsen. Non sono mancate indagini ingegnose sugli scenari in cui si svolgono le battute d'inizio nei dialoghi più importanti; ma nessun'analisi critica sistematica di come le *mises en scène*, ovvero le ambientazioni urbane e rurali, private o pubbliche, diano avvio e forma al gioco dialettico successivo. Che io sappia non c'è stato uno sguardo esaustivo sul ruolo svolto nei dialoghi dalle entrate e dalle uscite dei personaggi, sebbene ne determinino ritmo e struttura, così come succede in ogni grande testo teatrale.

Il racconto platonico del processo e della morte di Socrate è stato a lungo considerato, insieme a quello del Golgota, un archetipo dell'arte tragica occidentale e del sentimento del tragico *in toto*. Sappiamo che Platone ha esordito scrivendo tragedie. Certi dialoghi, il *Simposio* e il *Fedro* tra questi, sono stati messi in scena. Abbiamo una cristallina trasposizione musicale da parte di Erik Satie in *La Mort de Socrate*. Ma non c'è indagine letteraria e filosoficamente autorevole sui modi molteplici in cui il pensiero di Platone e il platonismo appaiano come i prodotti di uno *scrittore*, di una sensibilità e di una tecnica drammatiche che non sono seconde a nessuno, sia nella vena tragica sia, più raramente, in quella comica o ironica. Ciò di cui si sente la mancanza è un'analisi approfondita di quei complessi meccanismi letterari quali sono le sue narrazioni indirette, del postulato deliberatamente antirealista di un lungo colloquio riportato a memoria da un testimone o da un partecipante a esso o, a un terzo grado di separazione, da qualcuno a cui quel partecipante le ha raccontate (un effetto di tripla «alienazione», come avrebbe detto Brecht). Né va ignorata la drammaturgia delle assenze: quella di Platone nel momento della morte del suo maestro, quella di Socrate – a meno che lo Straniero ateniese

non sia lui! – nell'ultimo e più riassuntivo dialogo platonico, le *Leggi*.

In questo saggio sto cercando di chiarire in che misura tutta la filosofia sia *stile*. Nessuna proposizione filosofica al di fuori della logica formale è separabile dai suoi mezzi e dai suoi contesti semantici. E non è totalmente traducibile, come dovette scoprire Cicerone alle prese con le sue fonti greche. Dove la filosofia anela a un'astratta universalità, come nel *more geometricum* spinoziano o nell'epistemologia di Frege, le tensioni e frustrazioni che ne derivano sono inequivocabili. Quindi non si tratta solo del fatto che tutta la filosofia occidentale sia una nota a margine a Platone, come ha detto A.N. Whitehead. È che i dialoghi e le lettere di Platone sono atti letterari performativi che restano insuperabili per ricchezza e complessità. In questi testi si è incarnato un pensiero astratto e speculativo assai sofisticato o, come dice Shakespeare, si è personificato (*bodied forth*). A mosse e contromosse intellettuali viene data voce in modo teatrale. A volte la *Commedia*, la seconda parte del *Faust* o l'*Ulisse* – nell'appassionato dibattito sull'*Amleto* – riescono a raggiungere un tale livello di incarnazione. Abbiamo la parabola teologico-metafisica del «Grande inquisitore» di Dostoevskij e le allegorie di Kafka. Ma nessuno di questi supremi esempi, con la possibile eccezione di Dante, eguaglia la portata, la varietà e l'immediatezza del teatro della mente di Platone.

Resta in gran parte un enigma la capacità della letteratura, delle parole e delle frasi parlate e scritte di creare, di comunicarci, di rappresentare personaggi indimenticabili. Personaggi che sono infinitamente più complessi, più amabili o odiosi, più benevoli o minacciosi della grande maggioranza delle persone viventi. Personaggi con le cui vite magari arriviamo a identificare le nostre di così poco conto, e la cui durata va ben oltre – uno splendido paradosso che Flaubert trovava indecente – la vita personale dello scrittore e del lettore. Quale *imitatio* di una creazione divina o organica, quale tecnica rivitalizzante rende possibile la nascita e la durata di un Ulisse, di una Emma Bovary, uno Sherlock Holmes o una Molly Bloom? L'asserzione di Sartre che questi non sono altro che scarabocchi su una pagina è incontrovertibile, ma anche risibilmente inadeguata.

Non diversamente dalla ricerca del «Gesù storico», quella di un Socrate «reale» è egualmente vana, con ogni probabilità falsa. Non sappiamo né possiamo con sicurezza apprendere come fosse il Socrate che è realmente vissuto, o cosa insegnasse. Gli studiosi propendono per l'opinione che potesse assomigliare molto all'uomo per tanti versi comune, amante della casa, moralista e «interessato all'economia» che ha descritto Senofonte. Quanto di autentica cronaca si nasconde nel ritratto satirico che Aristofane ci dà di Socrate nelle *Nuvole*? La mia intuizione «irreprensibile» (l'indulgente epiteto è di Quine) è questa: il Socrate di Platone è una costruzione letterario-drammaturgica che non ha eguali. Né Amleto, né Faust, né Don Chisciotte, né il capitano Achab possono superare la generosità psicologica, le caratteristiche fisiche e mentali, la «vera presenza» di quel Socrate che è animato nei dialoghi da una vita quasi inestinguibile. O almeno eguagliare il pathos ironico del processo e della morte di Socrate: e se Platone li abbia arricchiti, raccontati o inventati, questo semplicemente non lo sappiamo. E ancora: nessun'altra figura nella nostra tradizione può competere con le profondità cognitive e l'imperativo etico che si rivelano nel *montage* di Platone, se di questo si è trattato. Amleto, Faust, il narratore in Proust sono presenze intellettuali di enorme levatura. Quanto lo è il Virgilio dantesco. Da Alëša Karamazov si irradia una provocazione morale. Ma

anche queste *dramatis personae* non riescono a eguagliare le dimensioni filosofico-morali del Socrate platonico, dimensioni che obbligano così tanta parte della coscienza e degli interrogativi dell'Occidente a seguirne la scia. A me pare che non ci sia stato miglior «fabbro di parole» di Platone.

Tutto questo rende affascinante e di estrema importanza per il nostro tema la nota ostilità di Platone per i poeti e per la poesia, ostilità anticipata da Eraclito, come abbiamo visto, ma rintracciabile anche in Senofane e nella critica che Esiodo fa a Omero. Quello stesso Platone che in giovinezza aveva scritto tragedie e che nel X libro della *Repubblica* confessa quanto sia per lui doloroso affrancare il proprio spirito dagli incantesimi del poetico. Eppure il suo verdetto è categorico: nulla, tranne la poesia didattica e quella che sia di ornamento alla città, è da consentire nella *polis* possibile o ideale. Gli aedi e i rapsodi vaganti che avevano svolto un ruolo tanto determinante nella riflessione e nella *paideia* della Grecia nascente, dovevano essere banditi. Anche in questo caso il corpus dei commenti è di tale estensione che è difficile da affrontare, e dà il suo contributo nel rendere oscura una questione già di per sé complessa e forse ambigua.

Ogniquale volta la filosofia e la letteratura ingaggiano battaglia, riaffiorano elementi della polemica platonica. La si sente riecheggiare nel corso dei secoli nelle condanne ecclesiastiche degli spettacoli teatrali e degli scritti licenziosi. L'ideale platonico fa da modello alla condanna dei teatri da parte di Rousseau e sta alla base dell'iconoclastia fondamentalista di Tolstoj. Resta implicito nella lettura che Freud dà della poesia come infantile sogno a occhi aperti di cui liberarsi, attraverso un accesso cognitivo adulto alla conoscenza concreta e al «principio di realtà». Apporta conseguenze ancora più gravi l'idea draconiana di Platone secondo la quale l'arte e la letteratura libere da censura, la musica senza governo sono intrinsecamente anarchiche e minano a fondo la disciplina pedagogica, la coerenza ideologica e il governo dello stato. Questa convinzione, esposta con raggelante severità nelle *Leggi*, ha prodotto numerosi programmi di «controllo del pensiero» e di censura, tanto da parte dell'inquisizione, dei puritani, dei giacobini, dei fascisti quanto dei leninisti. Il poeta o il romanziere, svincolati da qualsiasi restrizione, alimentano e simboleggiano la ribelle irresponsabilità dell'immaginazione. Rispetto alla sensibilità ufficiale, la loro collocazione è sempre a sinistra. Nell'economia perennemente instabile di risorse e obblighi della città, l'estetico può comportare spreco e sovversione. Da questo punto di vista Platone fa qualcosa di ben peggiore che ripudiare la «società aperta» (la famosa accusa di Popper): è lo spirito aperto a essere ripudiato. Egli cerca di disciplinare il demone sensuale e ingovernabile che è all'interno di noi stessi, una latenza in netto contrasto con il *daimon* della giustizia di cui parla Socrate.

Il problema è che in questa posizione, pur anche spogliata dai suoi paradossi, si mescolano motivi metafisici, politici, morali, estetici e probabilmente psicologici che sono estremamente difficili da districare e da riprendere.

L'opinione prevalente è che il nocciolo della tesi di Platone sia di tipo epistemologico, che la sua condanna della poesia e delle arti derivi direttamente dalla triplice architettura che attribuisce all'essere. Astratte, eterne, immuni dalla percezione sensoriale sono le Idee o Forme archetipiche, le quali sono le uniche ad assicurare la verità ontologica. Questi «enti primi» sono solo *parzialmente* accessibili al

linguaggio filosofico, all'arte dell'indagine nella dialettica. Il livello secondario è quello rappresentato dal transeunte, mutabile, imperfetto regno dell'empirico, della vita di tutti i giorni. A un ulteriore grado di distanza dalla verità si trovano i modi della rappresentazione, la *mimesis*. Il falegname costruisce un tavolo nella luce interiorizzata, «ricordata» della sua Forma trascendente. Il pittore, incapace di fare un simile oggetto, ne fornisce un'immagine. Ogni rappresentazione è un gioco d'ombre parassitario rispetto alla realtà. Le immagini sono puramente immagini: *eidola*, *eikones*, *mimemata*. E non è finita qui. Questi fantasmi pretendono di essere veritieri. Ogni opera di finzione *simula*. Si vuol far passare per autentica. Desta e alimenta emozioni, empatie, terrori che vanno al di là di quelli suscitati dalla percezione e dall'esperienza autentiche. Questo potere fraudolento, questa messa in scena dell'inautentico corrompe letteralmente l'animo umano ed entra fatalmente in competizione con ciò che dovrebbe essere l'educazione, il raggiungere la maturità della nostra coscienza e del senso civico. (Nella sua *Poetica*, Aristotele vede la cosa in modo esattamente opposto.) Quella seducente corruzione viene aggravata dall'uso del mito che fa il rapsodo o il drammaturgo, dalle loro invenzioni non autorizzate, abbondanti in Omero, di scandalosi pettegolezzi sul comportamento degli dei. Le tragedie brulicano di orrori, incesti e inverosimiglianze melodrammatiche (si veda la sprezzante critica di Tolstoj al salto di Gloucester dalle scogliere di Dover in *Re Lear*). Non è un caso, afferma Platone, che i poeti lodino i tiranni e prosperino sotto il loro regime. Con il suo lasciarsi andare alla lussuria e alla crudeltà, il despota incarna i desideri sfrenati e l'*eros*. È l'*eros*, nel suo senso più radicale, ciò che il poeta esalta, producendo ingiustizia, come fa Trasimaco nella *Repubblica* (e Leo Strauss è d'accordo con lui). Che gli incantesimi corruttori dell'immaginario, del «fantasma» facciano presa più intensamente sui giovani, sulla sensibilità quando è ancora a uno stato embrionale, aggrava il rischio. La centralità pedagogica di Omero nella *paideia* è colpevole. Il cieco Omero che inventa le gesta di Achille sebbene non sappia nulla di battaglie, che narra il viaggio di Ulisse sebbene totalmente ignorante di navigazione: T.E. Lawrence rifletterà su questa impostura nella prefazione alla sua versione dell'*Odissea*. Lui almeno aveva costruito delle zattere e «ucciso il suo uomo». Da qui la necessità imperativa di espurgazioni e censure, di adattamenti di Omero per le scuole, di un'arte e di una musica che accompagnino e celebrino le qualità guerresche e le armonie della legge. Da qui l'ingiunzione, più o meno garbata, ai poeti, ai mimi e ai suonatori di flauto di lasciare la *politeia* e di spacciare da qualche altra parte i narcotici della finzione.

La condanna epistemologica è sottile e coerente. I collegamenti che ci sono in profondità tra «funzioni di verità» e legge e ordine sono esposti in maniera persuasiva. L'associazione tra poeta e sofista, di cui sarebbe un sommo esempio Pindaro secondo il modo in cui ci si riferisce a lui nella *Repubblica* e nel *Protagora*, rimane allarmante. Le nostre attuali perplessità riguardo un'eventuale legittimità della censura rispetto a materiale pornografico e sadico sui media, indicano la vitalità delle discriminazioni platoniche. Ma l'elemento determinante dev'essere stato un conflitto più personale.

Quando propone di bandire i cantori e i tragici (anche se, come san Paolo, cita Euripide), quando se la prende con Omero in quanto ingannevole, forse a un livello più profondo Platone è in lotta con sé stesso. Sta cercando di tenere a bada il sommo drammaturgo, il creatore di miti e il narratore di genio che sono presenti nelle sue

potenzialità. Perfino in un dialogo rigorosamente astratto come il *Teeteto* o nelle aride distese delle *Leggi*, si percepisce la spinta gravitazionale dell'arte letteraria. Si osservi l'abile *mise en scène* che innesca il dibattito sulla conoscenza nel *Teeteto*. Le tentazioni e le minacce costanti sono quelle dello stile, dell'arte mimetica, della deviazione delle questioni metafisiche, politiche o cosmologiche attraverso le tecniche letterarie. Il pensatore rigoroso, colui che insegna la *doxa*, il logico che esalta la matematica, ingaggia un corpo a corpo con lo scrittore creativo, liricamente ispirato.

La lotta è ancor più veemente perché tutti e due i contendenti, per così dire, riconoscono la loro sintonia o intima affinità. Inseparabile dal linguaggio naturale, la filosofia farà sua o cercherà di recidere l'attrazione magnetica del letterario. Davanti a esso Bergson dichiarerà la propria resa. Da qui i suoi inquieti rapporti con Proust, un *malaise* che ha un parallelo in quello tra William e Henry James. Spinoza, Wittgenstein gli resistono con tutte le loro forze. Da parte di Heidegger è una convinzione che confina col dispotismo quella per cui la filosofia supererà questo generico dualismo e questa interna scissione escogitando un linguaggio suo proprio. Eppure anche in questo caso la presenza di Hölderlin è allo stesso tempo un paradigma e un'inibizione.

La tensione tra poetico e dialettico, la scissione della coscienza pervade l'opera di Platone. È una sorta di duello con la propria ombra. Sia nel *Fedro* sia nella *VII Lettera* la prassi della parola scritta viene messa alla prova nei suoi rapporti funzionali con la letteratura. Scrivere riduce il ruolo fondamentale della memoria e le sue capacità. La scrittura salvaguarda un'autorità fittizia. Impedisce la salutare immediatezza del porre domande, del dissentire e del correggere. Solo il dialogo a viva voce con le sue aperture all'intervento reciproco può portare alla polemica produttiva o all'accordo consensuale. La scrittura e l'alfabeto sono stati insieme un vantaggio e uno svantaggio. Socrate non scrive. È difficile sapere quale *gravitas* derivi da quest'astuta avversione. L'ironia è una mossa a cui Platone ricorre spesso. Ci può essere una vena di umorismo perfino nelle sue asserzioni più serie. Questo biasimo della scrittura giunge da uno scrittore eccezionale. Ricorda lo slancio che nega sé stesso nella dichiarazione che «il linguaggio finisce» in chiusura del *Timone d'Atene* di Shakespeare. L'astensione socratica dalla parola scritta può aver pesato su Platone, sul suo talento letterario che tratteggia e mette in scena la figura del maestro.

Le ironie e le irrisioni nello *Ione* sono spumeggianti. Il rapsodo, il bardo in stato di esaltazione è, quasi alla maniera di Molière, inconsapevole della decostruzione alla quale è soggetto. Colui che non riesce a governare una barca a remi descrive una galea in balia della tempesta. Con innocente vanagloria, Ione parla a nome di strateghi ed eroi. Egli trova giustificazione a questa sua incompetente perizia rivendicando un'ispirazione oracolare. Che in verità è una sorta di infantile pazzia, la stessa che nel *Sogno di una notte di mezza estate* accomuna il folle e l'innamorato. In questa satira degli anni giovanili, che prende di mira direttamente Omero, la vittima è più occasione di divertimento che di cattiveria. Le cose si incupiscono nella *Repubblica* e nelle *Leggi*.

Un passaggio delle *Leggi* (817b) mi sembra risolutivo quanto opaco. Esso è stato spesso ignorato, perfino da Leo Strauss e dai suoi discepoli per i quali questo ultimo dialogo è diventato canonico. Quando gli viene chiesto per quale ragione nella *polis* che Platone sta delineando non ci

sia posto per i tragediografi, per quanto illustri, l'Ateniese risponde:

Noi stessi siamo poeti di una tragedia e, per quanto si possa, della migliore, della più bella; tutta la nostra costituzione è stata organizzata come imitazione della vita più nobile e più elevata e diciamo che questa è in realtà la tragedia più vicina alla natura della verità. Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione del dramma più bello che solo la vera legge, per natura, può realizzare.

Cosa ci sta dicendo Platone in questo «dialogo sconvolgente» (Thomas L. Pangle)? E nello specifico in questo passo? Non ho trovato alcuna spiegazione soddisfacente.

Certe affermazioni che troviamo in contesti moderni possono gettare su di esso una luce obliqua. Croce – ma questa potrebbe essere una pura e semplice eco – definisce le azioni politiche «grandiose, terribili» e fondamentalmente tragiche. Strombazzando quelli che dovevano essere i «compiti del teatro tedesco» nel maggio 1933, Goebbels dichiara che «la politica è l'arte più grande che ci sia, perché lo scultore plasma solo la pietra, la morta pietra, e il poeta solo la parola, che di per sé è morta. Ma lo statista plasma le masse, dà loro statuto e struttura, vi insuffla forma e vita così che da loro nasca un popolo». In uno dei suoi ultimi appunti, Hannah Arendt dice che più di quanto faccia qualsiasi letteratura, la *polis* tutela e trasmette la memoria garantendo così il prestigio delle future generazioni. Ma anche in questo caso, questa massima può essere una parafrasi di Platone. Più prossima alla fonte, troviamo l'asserzione di Pericle che Atene non ha più bisogno di Omero o di Democrito. Gli esseri umani raggiungono la propria realizzazione tramite «l'arte suprema» che è in realtà quella della politica. Un giudizio riecheggiato a sua volta nell'idea repubblicana di Machiavelli.

Non si sta qui trascurando il punto cruciale della rivalità, del legame agonistico nel nostro testo? «Poeti siete voi, poeti siamo anche noi delle stesse cose, vostri rivali nell'arte e nella rappresentazione.» Il poetico, quale che sia la sua ispirazione, non è solo sovversivo: è superfluo perché l'intelligenza politica e la realizzazione della «vera legge» contengono ciò che di meglio c'è nel dramma. Esse prevedono una sensibilità improntata alla ragione congiunta a idealità e ad azioni pratiche miranti a un ordine sociale e a una maturazione delle istituzioni, che sono più ricche, più adulte (secondo il criterio di Freud) di quelle simulate dalle rappresentazioni mimetiche. Ancora una volta, si percepisce che Platone si sforza di dominare o piuttosto di incorporare – Ben Jonson avrebbe detto «ingerire» – lo scrittore dal grande stile e il drammaturgo dentro di sé. Sta cercando di abolire la distanza tra il pensatore e il poeta, in favore del primo.

Ma come succede spesso in Platone, c'è una più vasta implicazione che resta sospesa all'orizzonte come la luce dopo il tramonto. Perfino nei casi migliori e più autentici, la politica, l'instaurazione della città giusta è, alla fin fine, «la tragedia più vicina alla natura della verità». La politica appartiene ineluttabilmente alla sfera del contingente, del pragmatico. Essa è, di conseguenza, transeunte e, da ultimo, destinata a fallire. Questo è il Platone anziano che parla, l'aspirante legislatore e consigliere dei principi due volte sconfitto in Sicilia. Quale tragedia scenica, quale pathos poetico supera la devastazione morale e psicologica del sacco di Mileto o l'umiliazione di Atene da parte degli spartani vincitori?

Tuttavia, quale che sia la sua ambivalenza, Platone non riusciva a sfuggire al proprio genio letterario. Non poteva eliminare dai suoi dialoghi il linguaggio carico di mito, la teatralità con cui sono composti.

Nessuna filosofia è più letteratura in maniera tanto integrale. «Rivali nell'arte», ma che convivono in lui.

Il materiale è talmente ricco che posso portarne come esempio solo una minima parte.

Come sul palcoscenico o nel romanzo, le ambientazioni in Platone sono spesso tematiche. Il preludio pastorale al *Fedro* – quella giornata d'estate sulle rive dell'Ilisso vicino al luogo in cui il dio del vento Borea rapì la ninfa Orizia – stabilisce il tono lirico, magicamente illuminato, ma a tratti toccante, per il successivo discorso sull'amore. Quando la calura diminuisce, Socrate con una preghiera saluta Pan e le divinità silvane. Solo dopo di essa può dire «Andiamocene». Gli accenni all'ambientazione nelle *Leggi* sono molto tenui. Tre uomini anziani si incontrano per strada, a Creta. La distanza da Cnosso all'antro e al santuario di Zeus è notevole, predisponendoci così alla lunghezza del loro colloquio. La giornata è afosa, quasi in accordo con tutto ciò che è oppressivo nel progetto politico di Platone. Ma si può sperare in «luoghi ombreggiati per riposarsi», tra cui un «boschetto di cipressi belli per la loro prodigiosa altezza», alberi al tempo stesso sepolcrali e ombrosi.

L'ambientazione scenica del *Protagora* è una miniatura comica. L'illustre visitatore è ospite della casa di Callia, all'interno della quale trascorre la maggior parte del tempo, una sottile frecciata lanciata da Socrate che è invece votato agli spazi aperti e pubblici. Non è ancora giorno. Giunti alla casa di Callia, il portiere, un eunuco, è di cattivo umore. Maledetti siano i sofisti e il loro nugolo di accoliti. Segue quindi uno dei più sorprendenti passi della prosa occidentale. Protagora sta passeggiando nel portico con un lungo codazzo di avidi ascoltatori da ambo i lati. La sua voce, come quella di Orfeo, aveva ammaliato uomini provenienti da numerose città. La coreografia non passa inosservata e Socrate è «deliziato a vedere con che cautela stavano attenti a non venire a trovarsi davanti a Protagora e a non essergli d'intralcio, e a vedere come, quando lui si girava, e con lui si giravano quelli che camminavano al suo fianco, in bell'ordine questi uditori si dividevano facendo ala da una parte e dall'altra e, girando in circolo, tornavano a disporsi alle loro spalle in bel modo davvero». Questo balletto mima e deride proprio le circolarità della retorica sofistica. Riconoscendo uno per uno gli uditori estasiati, Socrate cita l'*Odissea* (11, 601): una rievocazione della disciplina militare. Conoscendo quanto Platone avesse in sospetto Omero, possiamo misurarne l'ironia. Ma anche la componente di ammirazione. Il dialogo si chiuderà con una nota di elogio. Protagora predice che il suo giovane antagonista «possa diventare uno dei nostri più illustri filosofi». L'*Eutidemo* prende le mosse da un vivace quadretto. Socrate sta parlando e conversando nel Liceo. Critone vorrebbe ascoltare, ma la folla che lo circonda è così fitta che non riesce ad avvicinarsi: «Però protendendo la testa riuscì a vedere».

La tecnica del discorso indiretto nel *Parmenide* è «antirealistica» al massimo grado. Quattro interlocutori si incontrano sulla piazza del mercato di Atene. Ai visitatori provenienti da Clazomene è stato detto – un'ulteriore interposizione – che Antifonte «si è incontrato molte volte con un certo Pitodoro e ricorda i discorsi che allora Socrate con Zenone e Parmenide avevano tenuto». Dicono che Antifonte abbia ascoltato questo resoconto così spesso «che è in grado di ripeterlo a memoria». Quest'iperbolica presunzione, forse autoironica, illustra il culto che Platone ha per la ginnastica della memoria. L'abitazione di Antifonte è vicina, a Melitene. Egli è a casa che dà istruzioni a un fabbro su come forgiare un morso per uno dei suoi cavalli, che erano l'oggetto del suo

principale interesse. In modo un po' riluttante accetta di ripetere l'intero dialogo. Non è che tutte queste complicazioni e questi «effetti di distanziamento» apparentemente gratuiti servano a inquadrare un testo filosofico caratterizzato da incertezze e incompiutezze?

Quando il *Carmide* prende avvio, Socrate è appena ritornato dall'aspra battaglia di Potidea. Scorgendolo vicino al santuario di Basile, Cherefonte «che si comporta sempre come un folle» corre verso di lui, afferra la sua mano e urla: «Come ti sei salvato dalla battaglia, Socrate?». Quasi sempre Platone indica località specifiche, i cui molti riferimenti e simbolismi impliciti sono destinati a sfuggirci. Così per esempio Socrate sta camminando dall'Accademia al Liceo lungo la strada che rasenta l'esterno delle mura della città. Quando è all'altezza «della porticella dove si trovava la fontana di Panopo» si imbatte in un gruppo di giovani ansiosi di intrattenersi con lui. Da questo incontro imprevisto nasce il *Liside*, una delle trattazioni determinanti della pedagogia socratica.

I virtuosismi performativi che collocano il *Fedone* e il *Simposio* all'apice assoluto di tutta la letteratura non hanno bisogno di essere sottolineati. Il racconto che Platone fa della morte di Socrate ha permeato la coscienza occidentale. Esso è diventato la pietra di paragone di ogni aspirazione morale e intellettuale e l'unico confronto possibile è quello con le narrazioni dei vangeli. In senso astratto, da un punto di vista teoretico, la «prova» socratica dell'immortalità dell'anima può risultare debole. Ma come azione di poesia è di bellezza trascendentale. Le meraviglie compositive del *Simposio* sono state esaltate all'infinito. Le risorse drammaturgiche di Platone sono inesauribili: la festa in casa di Agatone dopo la sua vittoria teatrale, la strada notturna all'esterno, la scena del portico, il sorgere dell'alba e il gioco dialettico straordinariamente calcolato delle uscite e delle entrate. L'arrivo differito e il solitario e misurato congedo di Socrate sono meraviglie per il loro palese e implicito significato. L'arrivo di Alcibiade, insieme rivolta e consacrazione, resta insuperato da qualsiasi dramma o romanzo. L'intervento di Aristofane è astutamente evocativo del suo genio comico. La donna saggia di Mantinea, Diotima, è assente e allo stesso tempo eccezionalmente presente tramite il racconto fatto da Socrate della sua dottrina dell'amore, racconto che sta alle radici del neoplatonismo e della vita e dell'opera di Hölderlin. Ebbrezza, sfinimento, sonno avvolgono i protagonisti e la loro oratoria. Ogni mossa è congegnata da un supremo regista. Perfino quella della flautista che aiuta l'ebbro Alcibiade a camminare barcollante «con una gran ghirlanda d'edera e di viole, una cascata di nastrini tra i capelli» (sicuramente Caravaggio si sarà imbattuto in quest'immagine). Un'icastica vivacità illumina ogni gesto. Solo un grandissimo artista avrebbe potuto concepire l'epilogo. Prima Aristofane, poi Agatone soccombono a un sonno pesante. Un lucido Socrate «li mette a dormire comodamente» ed esce per andare al Liceo a rinfrescarsi. Ho cercato altrove di mostrare quale senso di fatalità adombri questa uscita apparentemente aurorale, quali profonde analogie esistano tra l'«andare nella notte» del *Simposio* e l'Ultima cena.

Forse che un Amleto, un Falstaff hanno maggiore «vera presenza» del Socrate di Platone, forse che in un Don Chisciotte si assomma un'umanità più varia? Ho già espresso la mia convinzione che solo un orecchio sordo al linguaggio può dubitare che il Socrate presentato da Platone sia l'altissimo prodotto di una creazione intellettuale, psicologica e stilistica, e che la crescente complessità del suo ruolo, che

va maturando attraverso il succedersi dei dialoghi, sia prova dell'arte di Platone. Arte che, come quella di Proust, assume l'azione compositiva e corrosiva del tempo.

Ad attestare la maestria di Platone è un mosaico composto di immagini istantanee. Socrate tranquillo e al contempo perso nei suoi pensieri durante il difficile ritorno dalla battaglia; Socrate meditabondo e immobile prima di entrare da Agatone; Socrate che riprende Esopo e il canto all'approssimarsi della morte. Essenziali questioni filosofiche e psicologiche vengono esplicitate tramite figure concrete. Nello scontro dialettico, che è come una lotta tra pugili - la similitudine è di Platone stesso -, Socrate non è né infallibilmente retto né esce sempre vittorioso. Non prevale su Protagora. Nella *Repubblica*, il veemente Trasimaco, anche lui una stupefacente *persona* in senso teatrale, non viene confutato in maniera convincente. Nel *Parmenide*, il fondamentale dibattito sullo statuto ontologico delle Idee finisce in maniera inconcludente, addirittura confusa. Ci sono studiate modulazioni e cambi di registro all'interno dei dialoghi. Alla fine del *Cratilo* ironie e irrisioni giocose cedono il passo a un impulso travolgente, al contempo lirico e carico di senso filosofico, a elogiare la bontà e la bellezza «al di là delle parole». Nel *Timeo*, per molto tempo lo scritto che ha avuto maggior influenza tra quelli platonici, una palpabile incapacità di risolvere certi dilemmi cosmologici dà avvio a una fiduciosa «poetica dell'eternità». Il lavoro epistemologico nel *Teeteto* forse, come sostiene un autorevole commentatore, «ci lascia nel buio più che mai». Ma poi fa seguito, in un registro più luminoso, un esultante riconoscimento della «non conoscenza», di ciò che Keats chiamerà «capacità negativa» e che Heidegger accoglierà come *Gelassenheit*. Il pensiero diventa cadenza e carattere.

La vivacità teatrale va ben al di là di Socrate. Abbiamo visto delinearsi la figura della vanagloria in Ione. La galleria di sofisti che ci sfila davanti parla di una complicità tra acrobazie verbali e intuizioni morali o logiche che forse Platone già percepisce dentro di sé. All'«indispettito» Protagora che «ingaggia battaglia con le sue risposte» è concesso un flusso oratorio conforme alla sua età ed eminenza. La sfolgorante eloquenza di Gorgia letteralmente si spegne, si disfa sotto le pungenti domande di Socrate. Il sofista, con tocco indimenticabile, cade in un assoluto silenzio. Nella breccia che si apre si lanciano Polo e Callicle. Si considerino le distinzioni, le sfumature di peso intellettuale tra Glaucone, Adimanto e Trasimaco nella *Repubblica*. O tra Crizia e Timeo nei due dialoghi probabilmente incompleti che portano i loro nomi. Cercando di avere la meglio su Timeo e, oltre che su di lui, su Socrate, Crizia diventa arrogante quasi in modo infantile, un *miles gloriosus* con argomentazioni vacue ma spalvalde. Le diverse rappresentazioni di Alcibiade, della sua immatura *grandeur*, del suo frustrato corteggiamento amoroso di Socrate, la cui bruttezza diventa eroticamente plausibile, mettono in mostra tecniche di teatralizzazione di altissimo profilo. Si consideri il fragile insorgere e dispiegarsi del dubbio, di un'onesta perplessità nella voce di Parmenide. Le similitudini all'inizio del suo grande monologo sono al contempo retoriche e toccanti. Egli è l'anziano cavallo da corsa di Ibico, che trema alla linea di partenza; un anziano poeta costretto, come Yeats, «nella gara d'amore»; i suoi stessi ricordi gli danno l'impressione «di avere molta paura se considero come riuscirò, alla mia età, ad attraversare un mare così vasto ed esteso». Ma seduti ai suoi piedi «dopo tutti questi anni» ci sono Zenone, Aristotele, Pitodoro e lo stesso Socrate. Si è mai tenuto un

seminario più straordinario? I poeti sono presenti ovunque. Socrate mette in discussione la valutazione che Protagora dà di Simonide. Contesta la concezione di saggio esemplare che Antistene ha di Ulisse. In un passo di cruciale importanza del *Protagora* (347-8), Platone respinge l'uso dell'interpretazione poetica a fini filosofici. Tuttavia c'è tra poesia e pensiero un «esultante antagonismo» (Maurice Blanchot). Le enigmatiche immagini del poetico permettono alle intuizioni filosofiche di raggiungere la chiarezza del giorno. Forse, suggerisce Blanchot, questa «strana saggezza» è troppo antica per Socrate.

Tolstoj ci invita a osservare quella sorta di giustizia distributiva per cui uno scrittore dà vita memorabile a un personaggio minore, fugace, a un valletto. Chi può dimenticare il ragazzo schiavo nel *Menone* o la breve apparizione di Teodoro, la cui gaffe aritmetica avvia il *Politico* sul suo tortuoso cammino? Voci, personificazioni, gesti che rivaleggiano con quelli di Shakespeare, ma al servizio della filosofia.

Il dialogo come genere esisteva prima di Platone. I dialoghi di Aristotele sono andati perduti. Di tutte le forme, il dialogo è quella che maggiormente si avvicina agli ideali di interrogazione e confutazione, di correzione e *reprise* che Platone persegue nella sua critica alla scrittura. Il dialogo mette in scena l'oralità; rivela, anche nella scrittura, la possibilità di una spontaneità antiautoritaria e di *fair play*. Sarà così che questo genere avrà una parte significativa nella filosofia occidentale.

I dialoghi metafisici e quelli teologici, due categorie solitamente indistinguibili, continuano a essere scritti nel corso di tutta la tarda antichità, l'ellenismo e il primo cristianesimo. Esempari dei dialoghi di Cicerone, Giustino, Atanasio e Boezio erano presenti nella biblioteca di Cluny, a cui Abelardo aveva accesso. Innanzitutto era venuto a conoscenza degli ampi dialoghi euristici e speculativi di sant'Agostino. Il *Dialogus inter Philosophum, Judaeum et Christianum* di Abelardo pare sia la sua ultima opera ed è rimasta incompleta. Gli studiosi lo datano al 1140 circa. Il sogno visionario di tre figure che si avvicinano al narratore-arbitro da tre direzioni diverse è un'allegoria conforme alla tradizione. Ma il basso ostinato della malinconia, i discreti accenni a una giustizia che va oltre il dogma e l'ortodossia sono tutti di Abelardo e fanno di questo testo un incantevole documento di umanità.

I personaggi della disputa condividono un monoteismo di fondo. Altrimenti non sarebbe possibile tra loro nessuno scambio effettivo. L'ebreo si rifà esclusivamente e con orgoglio al Vecchio Testamento, alla concezione mosaica di Dio come *mysterium fascinans, augustum et tremendum*. Cerca comunque di soddisfare l'esigenza del Filosofo di razionalità, di dimostrazione etica. Evoca la triste condizione dell'ebreo medievale nella «fornace di sofferenza [...], disprezzato e odiato». Tuttavia cita il Salmo 17 e la sua esultante prospettiva di un ricongiungimento escatologico con Jahvè: «Io nella giustizia voglio contemplare il tuo volto; voglio saziarmi, al mio risveglio, della tua presenza». Forse Abelardo non ha mai sentito intonare questo salmo, ma la sua stessa esperienza di sofferenza e la sua condizione di paria conferiscono alla sua rappresentazione dell'ebreo equanimità e pathos particolari (di un carico teologico che va ben oltre quello di Shylock). Abelardo riconosce al giudaismo l'unicità della sua condizione religiosa e storica. Egli registra, ma senza condividerla, l'insistenza del Filosofo sul carattere aspro ed esclusivo degli ebrei. Echeggiando il suo precedente commento alla *Lettera ai romani*, Abelardo definisce l'elezione dell'ebreo come «precondizione». La *circumcisio Abrahae* diventerà «una circoncisione del cuore». Il futuro, pur se in una forma che l'ebreo non ammetterebbe, è di promessa e di ritorno a casa.

Il Filosofo contesta le pretese di universalità della divinità vendicativa e tribale del Sinai. Mette in discussione la sua *imperfectio caritatis*. La storia successiva, asserisce, ha mostrato le inadeguatezze della legge mosaica. Philosophus si riferisce alle imperfezioni logiche ma anche morali della risposta di Dio a Giobbe. Gli studiosi sostengono che questa dialettica si ispira a esegeti islamici allora attivi in Spagna e noti ad Abelardo. La *vera ethica Christi* combina e sviluppa il richiamo giudaico

alle prescrizioni etiche, alla sottomissione all'Onnipotente, con la necessità per il Filosofo di una prova razionale. Il Cristiano afferma che la Legge (*Nomos*) è racchiusa nella Parola rivelata (*Logos*). La logica e la metafisica di Abelardo in questa versione cristologica del *summum bonum* sono congiunte. Nell'eloquenza sicura di sé del Cristiano abbondano echi paolini e agostiniani. Solo l'incarnazione può confermare quella *promissio illae vitae aeternae* fatta dal giudaismo. Essa sola può adempiere l'enorme promessa fatta dal Salmo 139 di una presenza divina perfino nell'inferno. Allo stesso tempo il Cristiano discute con il Filosofo senza disdegnare le legittime obiezioni di quest'ultimo. Questa dialettica porta all'intuizione di fondamentale importanza che ci sono verità inaccessibili al linguaggio o al ragionamento deduttivo e inesprimibili da essi. Può essere, e qui c'è l'Abelardo più recondito, che il silenzio di conseguenza diventi il solo modo di preghiera. Attraverso tutto il testo, è la struttura dialogica a consentire un'imparzialità, una psicologia improntata alla giustizia che non si ripresenterà nella letteratura europea fino a *Nathan il saggio* di Lessing.

Gli interessi culturali e critici di Galileo spaziavano ben oltre le scienze naturali e la matematica. Comprendevano la letteratura, la musica, le belle arti (cfr. il saggio divenuto un classico di Erwin Panofsky del 1954 *Galileo critico delle arti*). Già i suoi contemporanei si meravigliavano davanti alla versatilità infinita dei suoi interessi. Possediamo le sue *Postille* su Ariosto e su Petrarca e due conferenze tenute a Firenze nel 1588 sulla cosmografia dell'*Inferno* di Dante. E anche le polemiche *Considerazioni al Tasso*. Alcuni studiosi le attribuiscono agli anni tra il 1589 e il 1592; altri al decennio dopo il 1620. Le loro asprezze per certi versi arroganti, per le quali lettori successivi come il poeta romantico Foscolo si sarebbero adontati, fanno pensare a un'opera giovanile. I confronti tra Ariosto e Tasso, che adombravano quelli tra Omero e Virgilio, erano una pratica corrente. Galileo apporta nella discussione una particolare veemenza. Nell'*Orlando furioso*, suo prediletto, la fantasticheria è esplicita e legittima. Lo sconveniente, malizioso erotismo di Tasso è indegno dell'epica eroica. Nella *Gerusalemme* Galileo è sconcertato dal «vaneggiamento» e dall'iperbolica anarchia delle immagini ricercate. Più tardi, nel *Saggiatore*, alcuni passi fanno pensare che Galileo avesse stemperato questo suo giudizio.

Alexandre Koyré pone la cosa in questi termini: nel *Dialogo sopra i massimi sistemi*, pubblicato nel febbraio del 1632, ritirato dalla circolazione in agosto per effetto delle pressioni ecclesiastiche, la forma del dialogo «ha la stessa importanza che in Platone: per ragioni analoghe, ragioni molto profonde legate alla concezione stessa della conoscenza scientifica». Questo magistrale testo si prefigge di convincere i profani, *l'honnête homme* come anche il cortigiano, della correttezza del sistema copernicano, sebbene espresso nella prudente, quasi esitante interpretazione di Galileo. Il lettore viene indotto a una riflessione personale; deve cogliere e valutare da solo proposizioni complesse, a volte specialistiche. Questo è un modello pedagogico, una critica ai principi aristotelici sanciti dal tomismo, alla luce del platonismo galileiano. La prossimità col *Timeo* è tangibile. Le teorie aristoteliche sul moto presuppongono assiomaticamente ciò che in realtà va dimostrato. Ma Galileo riserva loro un trattamento di scrupolosa cortesia. All'empirismo di buon senso, all'innocente evidenza di cui si fa portavoce Simplicio, è concessa ampia e adeguata

rappresentazione. Questo fa sì che il *Dialogo* sia tanto ripetitivo e prolisso. Di Giordano Bruno non si fa parola; a Keplero si fa riferimento solo di passaggio. Comunque, come ha detto Giorgio De Santillana, questi quattro giorni di *conversazione* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] «convogliano un mondo intero fatto di antichi significati, ricchi e in un certo qual modo indeterminati [...]. Il *Dialogo* è e resta un capolavoro dello stile barocco», che spesso passa con teatrale repentinità da una pacata bonomia alla «solennità dell'invettiva profetica».

Salviati, un aristocratico fiorentino destinato a morte prematura, dà il benvenuto ai suoi due ospiti nel suo palazzo sul Canal Grande. Come dice agli amici, si è «per una grossa ora trattenuto alla finestra, aspettando di momento in momento di vedere spuntare la gondola, che avevo mandato a levarvi». Anche Sagredo è un personaggio storico, un *bon vivant* e un *amatore* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] nell'accezione più bella del termine. La costruzione galileiana è profondamente filosofica. Sebbene sia essa praticamente a fondare la comprensione moderna della dinamica, le questioni in gioco sono di tipo epistemologico e ontologico. Cos'è la realtà in rapporto alla percezione? In che modo il pensiero analitico si presenta legittimamente come controintuitivo e come sfida al buonsenso? Preannunciando Bergson, l'universo galileiano è vitalista e soggetto al cambiamento. Esso contraddice quella che era considerata la fissità aristotelica (da qui l'allarme del Sant'Uffizio). Quando il verboso dibattito giunge al termine, i partecipanti si dispongono a «gustare per un'ora de' nostri freschi nella gondola che ci aspetta». Un congedo finale nello stile di Platone. E proprio come nella saga socratica raccontata da Platone, il lettore avverte un tragico presagio: il *Dialogo* darà avvio alla persecuzione di Galileo e alla sua triste fine.

Hume era più accorto. Parti dei *Dialoghi sulla religione naturale* potrebbero risalire al 1751. La catastrofe di Lisbona del 1755 doveva fare della teodicea e della divina provvidenza delle questioni scottanti per tutta la teologia e la metafisica europea, come testimoniano Leibniz e Voltaire. Hume stava rivedendo il testo subito prima della morte. I *Dialoghi* gli stavano molto a cuore. Erano circolati manoscritti tra gli amici di Edimburgo e i teologi aperti alla tolleranza. In più occasioni Hume era sembrato pronto alla pubblicazione. A bloccarlo era da un lato la censura, dall'altro la mancanza di un editore londinese che facesse al caso suo. Sembra che Hume abbia più di una volta deplorato il proprio sottrarsi a un esplicito riconoscimento pubblico. Sta di fatto che lasciò istruzioni per la pubblicazione «in qualsiasi momento entro due anni dalla mia morte». I *Dialoghi* non apparvero prima del 1779 e del 1804.

I *Dialoghi* di Luciano avevano avuto un'enorme influenza. Gli studiosi elencano più di un centinaio di imitazioni di Luciano dal 1660 fino a Hume. Tra queste ci sono opere di Dryden, Shaftesbury fino alla più famosa, quella di Berkeley. Anche se nella discussione di Hume ci sono allusioni a Platone e al platonismo, il modello principale è il Cicerone del *De natura deorum*, in cui uno scettico, uno stoico e un epicureo dibattono tra loro. Il trio di Hume - Cleante, che è in gran parte modellato sulla figura del vescovo Butler, Demea e Filone, la voce più vicina a quella dello stesso Hume - ricorda quello messo in scena da Cicerone. La conversazione si svolge nello «spirito naturale della buona compagnia» e nei termini di una pacata urbanità autenticamente ciceroniana. Poiché si svolgono nella biblioteca di Cleante, i *Dialoghi* utilizzano senza alcuna forzatura tropi come «il libro della natura» e «il

libro della vita». Il prologo del narratore è in qualche modo contraddittorio, come lo è la dialettica di Hume. Panfilo fa osservazioni sull'inferiorità del dialogo ai fini dell'esposizione sistematica. Ma riconosce che, in considerazione dei temi rilevanti e importanti ma allo stesso tempo oscuri e incerti, la discontinua fluidità di una civile conversazione e una tollerante mondanità hanno i loro vantaggi. L'abilità stilistica di Hume consente una sottile ma significativa differenziazione delle varie tonalità. Cleante propende per l'oratoria, per uno stile un po' episcopale. Pur entro i limiti di un deismo illuminista, tende verso una franchezza «fondamentalista». Il modo di esprimersi di Filone è lucido, consequenziale come quello della *Ricerca sui principi della morale* di Hume e spesso ne riecheggia le obiezioni ai miracoli e al disegno della provvidenza. In un momento di centrale importanza nella parte II, Filone evoca Galileo, «quel grande genio, uno dei più sublimi mai esistiti», e il suo modo prudente di avanzare l'ipotesi copernicana nel *Dialogo*. Come in Galileo così in Hume le arti del dialogo autorizzano e invitano al flusso torrenziale dell'indagine intellettuale.

Nelle parti XI e XII, Filone fa ricorso al monologo vero e proprio. In quello che è stato giudicato troppo frettolosamente un *volteface* indotto da un'«autocensura preventiva» (si veda il saggio di G. Carabelli sulla retorica di Hume), Filone giunge ad acconsentire all'argomento del disegno divino portato avanti da Cleante. Le cose in effetti sono più intricate. Solo un'attenta lettura può chiarire la tattica sfumata, quasi la doppiezza dell'intento di Hume. Come segnalava in una lettera dell'agosto 1776 ad Adam Smith, «nulla può essere più prudente e più astutamente scritto». Il «sentimento non simulato» di Filone è permeato di ironiche riserve, di quel caustico sorriso che è caratteristico di Hume. «Disegno divino» si rivela essere null'altro che «ordine». Le cause dell'ordine nell'universo «probabilmente hanno una certa remota analogia con l'intelligenza umana», un accenno che Kant avrebbe sfruttato e approfondito. Nella posizione minimalista di Filone è implicito l'agnosticismo. Non può esistere alcun accesso verificabile alla sfera del soprannaturale. Pur nel suo riecheggiare Cicerone, la prosa di Hume raggiunge una pacata eloquenza:

Un certo stupore allora sorgerà naturalmente dalla grandezza dell'oggetto; una certa malinconia dalla sua oscurità; un certo disprezzo per la ragione umana che non riesce a trovare alcuna soluzione più soddisfacente a una questione tanto straordinaria e magnifica.

L'osservazione con cui Panfilo si congeda, vale a dire che i principi abbracciati da Cleante «si approssimano ancor più alla verità», non sembra essere altro che un atto di cortesia verso l'anziano maestro e benevolo ospite. La vera replica a Hume, il più incisivo dialogo di tutti i dialoghi, si troverà in quel cupo capolavoro che sono le *Soirées de Saint-Petersbourg* di de Maistre. Una lettura comparata di questi due testi ci fornisce una prova sostanziale su come i mezzi della letteratura, la poetica della voce umana, modulino e potenzino l'astrazione.

Paul Valéry fece di Leonardo il suo nume tutelare, perché anche lui si era sforzato di gettare un ponte che andasse dall'estetica alla matematica, dall'architettura e le belle arti alle scienze naturali. Non era l'intellettuale poliedrico che apprezzava in lui, ma l'unificatore, l'artigiano della metafora unificante. Valéry trovò il proprio genio di poeta nel suo specchiarsi nella filosofia. Anche se dichiarava di annoiarsi quando leggeva Platone inevitabilmente in traduzione - la noia era uno dei suoi passatempi strategici -, Valéry plasmò esplicitamente i

suoi dialoghi alla luce del loro antecedente platonico. In una vena completamente differente da quella barocca, Valéry fu un autentico poeta metafisico.

Egli era attratto dalla filosofia della matematica così com'era professata da Poincaré. I paradossi di Zenone lo affascinavano. Cartesio era una presenza costante, nello stile e nello spirito. Trovò conferma come anche ragioni di dissenso in Bergson. Fu in Nietzsche che Valéry individuò quella simbiosi tra lirico e argomentativo a cui lui stesso aspirava. *Monsieur Teste* è una favola epistemologica, una parabola dell'ontologia di cui, diceva Gide, non esiste un equivalente nella letteratura di tutto il mondo. È una concisa allegoria dell'assoluto la cui lingua ascetica cerca di mondare il linguaggio dalle scomposte esigenze della contingenza, dallo spreco e dalle volgarità dell'empirico (quello che Husserl avrebbe chiamato la *Lebenswelt*). Monsieur Teste tenta di «pensare il pensiero». Come per Fichte, anche se non c'è prova di derivazione diretta, solo il pensiero ratifica l'autocoscienza. Se è presente nelle economie delle meditazioni di Teste una prossimità col nichilismo, si tratta di un nichilismo sollecitato dalla situazione della matematica e della fisica al volgere del secolo. L'assiomatico era in crisi. Affrancato dall'evidente e dal pragmatico, lo spirito è libero di generare un illimitato gioco di teorie e di ipotesi cognitive delle quali le geometrie non euclidee e la fisica della relatività rappresentano un meraviglioso e controintuitivo esempio. Valéry trovò questo in Cartesio.

Nel primo Valéry la capacità di convertire il puro intelletto in forma estetica trova dimostrazione in quello che chiamò il «metodo» da Vinci (il Valéry maturo attribuirà questa potenzialità metamorfica a Goethe). È proprio la ricerca di una simbiosi nella quale le purezze matematiche e le forme esecutive alla fine si fondono, a essere la causa dell'incompletezza, dell'autodistruzione di una gran quantità di opere e progetti fondamentali di Leonardo. Il Leonardo di Valéry illustra l'affermazione di Poincaré per cui l'invenzione è scoperta. Linee di forza uguali a quelle descritte nelle equazioni di Maxwell animano le percezioni spaziali dell'artista. Ne sono prova le vive geometrie di Piero della Francesca, dell'*Ultima cena* di Leonardo. Ma anche del cubismo, di cui Valéry è un guardingo testimone. L'architettura, a sua volta, dispiega analogie in profondità con la musica, come entrambe fanno con la matematica. Da questa congruenza e da questo «punto di fuga» sull'orizzonte del significato, è nata una forma di bellezza platonica.

Valéry faceva tesoro della coercizione. «Ciò che è più bello è necessariamente tirannico.» Quando gli editori di una elegante rivista di architettura gli commissionarono un articolo, insistettero che il suo testo, in una veste tipografica di lusso, fosse esattamente di 115.800 caratteri! Così *Eupalinos ou l'architecte* (1921) incarna quell'antitetica dualità che Valéry aveva ereditata da Mallarmé: quella della casualità di un incarico occasionale e quella della rigida opportunità di una necessità contrattuale, l'imperativo assurdamente coercitivo del numero di lettere.

Abitando nell'oltretomba, Socrate e i suoi interlocutori sono esonerati dalla schiavitù del corpo, ma rievocano dolorosamente il loro passato legato ai sensi. L'argomento in discussione sono i rapporti tra conoscenza e creazione, tra concezione immaginativa e realizzazione effettiva. È preminentemente l'architettura a congiungere la totalità concettuale con la costruzione del dettaglio, la forma stabile con il movimento interiorizzato. Solo lei «colma le nostre anime con l'esperienza totale delle facoltà umane». Nell'edificio il progetto

interiore dell'architetto arriva a «chiarezza e distinzione»: i due criteri di verità cartesiani. In maniera quasi paradossale, l'ispirazione è *voluta*. Questo principio antiromantico, fondato sul disciplinato «esercizio», altro termine chiave, diventa per Valéry un canone. Più di qualsiasi altra realizzazione estetica, inoltre, l'architettura può comunicare l'immediatezza della presenza divina. Qui Valéry anticipa l'interpretazione che l'ultimo Heidegger fa del tempio greco come espressione esistenzialmente determinata della trascendenza. Più alto del discorso poetico, sostiene Socrate, è il linguaggio dell'intelletto stesso, impenetrabile ma che tutto penetra. Nella sua essenza ideale questo linguaggio è, come ha decretato Platone fondando la sua Accademia, quello della geometria. In ultima analisi, le meditazioni e le congetture filosofiche anche quando sono intrappolate nei più austeri, purificati modi del discorso, sono *niables*. Sono soggette alla smentita o alla falsificazione. Solo l'incarnarsi della visione intellettuale negli edifici di Eupalino raggiunge una validità. «Conoscere il mondo è costruirlo», come faceva quella sorta di capomastro che è il Demiurgo nel *Timeo*. Il Socrate di Valéry è ossessionato dal senso di vanità della sua impresa dialettica.

L'Âme et la danse è saturo fino al preziosismo di impliciti riferimenti a Mallarmé e Debussy. L'estasi della danza arriva a possedere i partecipanti al dialogo come si impadroniva di Zarathustra. Essa fa nascere una percezione dinamica del tempo. «L'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante.» Socrate sostiene che la danza dà espressione alle apparenze ininterrotte e metamorfiche del fluire universale. Ma lo fa in modo rigorosamente ordinato, quasi algebrico (vale a dire nella coreografia). Mallarmé parlava di «equazioni sommarie di tutte le fantasie». Sullo sfondo c'è l'antico *topos* della danza dei corpi celesti. Esso a sua volta sta all'origine della danza dei beati nel *Paradiso* di Dante e delle pitture murali di Matisse. In definitiva, riconosce Valéry, il corpo umano redime i suoi limiti mortali, la sua debilitante gravità. Ma il battito di un moto pieno di significato continua a pulsare dentro di noi.

Scritto nell'orribile anno 1943, il breve *Dialogue de l'arbre* sta al centro del nostro tema. Esso guarda a un precedente latino, Valéry stava infatti traducendo le *Bucoliche* di Virgilio. L'argomento è quello della crescita organica, del dispiegarsi dall'interno sia degli organismi naturali sia del pensiero umano. Composto in una prosa che rispecchia il rapporto durato tutta la vita che Valéry intrattenne con Gide, l'*Arbre* è «una danza di idee» ed esplora ancora una volta il paradosso della calcolata spontaneità formale, dell'organico all'interno dell'organizzato con cui Valéry si era imbattuto nelle ballate e nel trattato *Eureka* di Poe. Il dialogo crea, come fa eros, il quale è esso stesso un fenomeno di dialogo. Il nostro scandaglio binario o dialettico oscilla tra uno slancio verso l'assoluto e il riconoscimento autoironico che questo *élan* è vanità ed è destinato a concludersi nella rinuncia. Ma le parole continuano a vibrare magicamente nell'anima di chi parla, in una sorta di camera a eco in cui intelletto e immaginazione si incontrano. Il saggio di Valéry su Bossuet cristallizza questa convinzione: «La struttura dell'espressione ha una sorta di realtà laddove il senso o l'idea non è che un'ombra». Nelle forme, siano esse verbali o materiali, c'è «il vigore e l'eleganza degli atti [...], nel pensiero c'è solo l'instabilità degli eventi». Quando il sacro recinto del tempio è deserto «l'arco rimane». La filosofia resiste grazie alla sua resa stilistica.

Valéry fu fortunato nel trovare il suo lettore d'elezione: Alain,

moralista, studioso di arte e di letteratura, commentatore di Platone, Hegel e Comte, *maître à penser* per molte generazioni in successione. Alain accompagnò la poesia di Valéry come un'ombra luminosa. Le sue letture ci portano direttamente nel laboratorio in cui l'ermeneutica e l'intuizione filosofica sperimentano le immediatezze della poesia, in cui entrambe diventano metafora di quelli che forse «sono i rapporti tra corpo e anima».

Alain legge verso per verso. Dopo di che, replica Valéry, la poesia rimane inalterata, ma capace di assumere nuovo significato. «Paul Valéry è il nostro Lucrezio.» Istantaneamente la sua arte resiste alla sospetta immobilità dell'atto cognitivo. In una lirica come *La Dormeuse*, la forma «divora il pensiero». In *Palme* il canto resta sempre canto: «L'idea deve essere concorde col movimento» del verso, una «coincidenza miracolosa che presuppone un lavoro segreto». *Ébauche d'un serpent*, uno dei vertici di Valéry, insinua la possibilità che il pensiero «sia stato un errore nell'Universo». Questa poesia filosofica, che deriva da Mallarmé, «ha mantenuto un'impronta teologica». Poiché il pensiero è «morte anticipata», il serpente, come Cartesio sapeva, non pensa. È il segno di distinzione di un grande poeta il fatto che i suoi pensieri contengano il conflitto tra esistenza ed essenza, lei stessa un'astrazione priva di vita. Se c'è nel *Cantique des colonnes* un'idea elementare, «quell'idea è giovane, come se fosse di uno ionico». Appartiene al mattino, prima che la percezione si separi dal canto. Valéry, in questa e in altre poesie a lei collegate, ci insegna che al loro inizio «i nostri pensieri sono frecce», le «frecce alate» dei presocratici.

Esiste una poesia più perfetta di *La Jeune Parque*, la cui qualità è raddoppiata dall'arcana meraviglia della traduzione che ne ha fatto Paul Celan? Il commento di Alain del 1953 va nel profondo. Come ebbe a dire Valéry, «questa poesia ha trovato il suo filosofo». Cosa sarebbe l'uomo privato del mistero? Perfino uno sciocco è impreziosito dagli enigmi della morte. Se *La Jeune Parque* è oscura, è solo perché il lettore resta immobile invece di lanciarsi in avanti, perché «la chiave del pensiero va sempre trovata nella fluidità delle onde». Alain sente nel testo di Valéry l'eternità dell'io dentro la vita transeunte: «Ho appreso questo grande mistero dai metafisici tedeschi» (Alain è un appassionato commentatore di Kant). Risponde ancora Valéry: «La ragione vuole che il poeta preferisca la rima alla ragione». «L'idea entra attraverso questa porta felice», commenta Alain. E tutti e due concordano sul fatto che solo la poesia può realizzare l'*a priori* della filosofia raggiungendo delle forme che circoscrivono la conoscenza prima che ci sia modo di conoscere. Ne *La Jeune Parque* la sorgente della forma, incomparabilmente vicina, è il silenzio.

Gli intensi scambi tra Valéry, «che non perdona a sé stesso di non essere stato un filosofo» (Cioran), e Alain che forse non si è mai perdonato di non essere un grande romanziere, come il suo amato Balzac, configurano in sé un dialogo di capitale importanza. Qualcosa della spontaneità del discorso dal vivo e della franchezza del dibattito perorati da Platone è stato restituito alla filosofia moderna dalla stenografia e dal registratore. Una parte notevole dell'insegnamento di Wittgenstein sopravvive sotto forma di appunti presi dai suoi uditori e le sue conversazioni ci sono giunte attraverso i ricordi degli allievi o degli amici intimi. Sulle rive del Cam come su quelle dell'Illiso. Perfino un gigantesco elaboratore di parole come Heidegger propone le sue ponderate opinioni sul linguaggio in un dialogo con un giapponese che gli rende visita. Il clima antiautoritario, antisistemico

dell'insegnamento filosofico del XX secolo ha restituito all'oralità qualcosa del suo antico ruolo. Dai seminari di uno Strauss o di un Kojève scaturiscono stimoli e innovazioni. Gli allievi discordano in maniera feconda con le asserzioni e le intenzioni del maestro. C'è già qualcosa di polveroso e di autolesionistico nei vasti, cattedratici tomi come quelli di Jaspers sulla verità o di Sartre sull'immaginazione, trattati che sono dei monologhi. «Il Sogno è sapere» insegnava Valéry nel suo *Cimetière marin*, e i sogni tendono alla brevità.

Filosofi, storici della scienza e della matematica, storici sociali che studiano la genesi della moderna cultura occidentale: tutti leggono Cartesio. I più diligenti lo leggono in latino, che spesso dà quasi l'impressione di essere la sua prima lingua. Husserl diede il titolo di «cartesiane» alle sue meditazioni. Ma è altro a dare particolarità al suo caso.

La stragrande maggioranza dei francesi non legge questi suoi scritti tanto impegnativi. Tutt'al più, sin dall'infanzia, gli resta in mente quella semplice definizione dell'io, il *cogito*, che rimane forse la più famosa di tutta la filosofia. Tuttavia la coscienza francese pubblica e privata, l'immagine che la Francia si cura di alimentare e proiettare di sé stessa, le rivendicazioni di una sua preminenza nel campo della razionalità, della logica e del prestigio intellettuale, sono in tutto e per tutto «cartesiane». Lo slogan «*la France c'est Descartes*», o anche «*notre père Descartes*», è stato strombazzato dalla destra e dalla sinistra, dai progressisti e dai conservatori. Del «metodo» di Cartesio e delle sue riflessioni si sono appropriati credenti tomisti e positivisti agnostici. Strade, piazze, scuole prendono nome da questo uomo massimamente discreto e riservato, che scelse di vivere e pubblicare gran parte della sua opera omnia in Olanda e che morì in Svezia. «Sono francese *ergo* cartesiano» dichiaravano nel 1945 i dirigenti comunisti. Solo qualche mese prima avevano detto la stessa cosa i seguaci di Vichy. Nessun'altra nazione ha scelto un algebrista metafisico come proprio totem.

Su ogni singolo aspetto delle opere di René Descartes, abbondano dotti commentari, delucidazioni e controversie. Erano cominciati durante la sua vita e proseguono tuttora senza interruzione. Era lui stesso a sollecitare obiezioni che poi incorporava nelle versioni successive dei suoi trattati. Quale classico della filosofia ha beneficiato di una più serrata lettura di quella esplicazione riga per riga che Étienne Gilson ha fatto del *Discours de la méthode*? Quale revisione più premurosa si può desiderare dell'edizione critica che delle *Meditationes de prima philosophia* ha curato Ferdinand Alquié? Ma il fascino di Cartesio, il suo *rayonnement* va ben al di là della disamina tecnica, storica o polemica. Egli è continua occasione di creatività e intelligenza letteraria per gli altri. Consentitemi di citare, tra i tantissimi, due casi.

Incompiuto e risalente all'estate del 1914, agli ultimi giorni della sua vita, *Note conjointe sur M. Descartes* di Charles Péguy non ha stranamente nulla a che fare con il suo titolo. Certo, saluta l'«*audace aussi belle; et aussi noblement et modestement cavalier*» del filosofo. La tortuosa argomentazione poggia però su Corneille e Bergson e intendeva illustrare la convinzione di Péguy che le più importanti filosofie sono un frutto che ha profonde radici nel suolo nazionale. È nella *Note sur M. Bergson* - le «note» di Péguy hanno dimensioni monumentali -, di poco precedente, che Péguy si concentra sul *Discours*. Fondamentale in essa è la cartesiana «denuncia del disordine», il sentire la logica e la condizione umana come «ordine» avallato dalla divinità. Nell'esposizione di Cartesio ci sono lacune e discontinuità.

Ma una grande filosofia «non è quella che è priva di brecce. È quella

che ha roccaforti». Lui stesso formidabile marciatore e fiero combattente, Péguy fissa lo sguardo sul carattere militare della vita e della prosa di Cartesio. La sua era «una filosofia senza paura». Il viaggio cartesiano consiste in «un'andata, e poi in un ritorno e andata». In un primo momento il *Discours* procede passo passo, come in una marcia di addestramento. Poi nella quarta parte si verifica «forse il balzo più prodigioso mai avvenuto nella storia della metafisica» (l'allinearsi del pensiero fondato con la riassicurazione divina). È il colpo di genio del pensiero cartesiano quello di aver preso la forma di un'«azione deliberata». Così, dichiara Péguy, le parole che aprono il *Discours* si sono dimostrate «il punto di origine di un immenso scuotimento, di un'onda, di un'immensa ondata circolare nell'oceano del pensiero».

Non meno di Valéry - che nell'agosto 1894 scriveva a Gide che il *Discours* è «sicuramente il romanzo moderno come potrebbe essere fatto» -, anche Alain attribuiva a Cartesio grande valore. Questo «educatore della terza repubblica», insegnante di insegnanti, fra i quali una Simone Weil piena d'entusiasmo, si volse assai di frequente a Cartesio: come a chi dichiaratamente aspira alla «buona condotta della ragione umana», dove il termine «condotta» convoglia su di sé tutte le implicazioni del comportamento morale e civile. Pensare correttamente significa comportarsi in maniera responsabile. Nessun altro, insegnava Alain, «ha mai pensato in una maggiore prossimità a sé stesso» (*nul n'a pensé plus près de soi*). Nessuno meglio di lui è mai riuscito a individuare il pulsare del tangibile, l'irrefutabile presenza del mondo all'interno dell'astrazione (questo sarà il punto di partenza di Husserl). Allo stesso tempo e nella sua essenza, il *Discours* è «il poema della fede». Non c'è testo più adulto, eppure nel suo essere fonte di scoperta e timore c'è «*toujours un mouvement d'enfance*». È proprio questo «movimento infantile» che genera lo sbigottimento di René Descartes davanti all'irresistibile ma misteriosa autoevidenza del mondo creato, alle risaltanti certezze della matematica. Come Aristotele, ma con maggiore umiltà - virtù apprezzata da Alain -, l'autore del *Discours* e delle *Méditations* è perennemente stupito. Alain sapeva che ogni volta che la prosa e la sensibilità francesi moderne trovano la loro cadenza nativa, il precedente cartesiano non è lontano.

Ma per quanto attiene alle teorie filosofiche e scientifiche, si può dire davvero che fosse il latino la prima lingua di Cartesio. Il *Discours* costituisce un'eccezione, dato che si rivolge al profano. Ma anche in questo caso si tratta spesso di una traduzione interiorizzata del latino di Cicerone e Tacito. L'anatomia, l'innervazione della sua lingua agile e apparentemente quotidiana, sono quelle della terminologia e della sintassi latine (Milton e Hobbes forniscono analoghi esempi). I dilemmi della trasposizione sono esattamente quelli cui Heidegger allude postulando l'intraducibilità della terminologia filosofica greca e le durature distorsioni provocate da traduzioni approssimative o errate. *Cogito ergo sum* è al contempo più conciso e più assoluto del suo proverbiale corrispettivo francese. Così come lo è *ego cogito, ergo sum, sive existo*, che viene rispecchiato solo imperfettamente da «*Donc moi, qui pense, j'existe*». *Esprit* è tanto distante da *ingenium* quanto entrambi lo sono dall'hegeliano *Geist*: ingloba in sé memoria e immaginazione, come *raison* non fa. *Formes* e *natures* sono importati dalle versioni latine di un Aristotele medievalizzato. La decisione di Cartesio di scrivere e pubblicare il *Discours* in francese riecheggia l'adozione del volgare da parte di Dante per la sua *Commedia* e da parte di Galileo per i suoi dialoghi, che Cartesio aveva annotato con cura.

«Che quelli che si servono solo della loro ragione naturale piuttosto che dell'autorità della scolastica e dell'antichità mi leggano nella loro lingua madre.» Con il *Discours* Cartesio è, dopo Cicerone e i moralisti latini, il primo filosofo a immaginare e a istruire alla sua opera un generico pubblico acculturato. Richiamandosi in questo a Epicuro, vi saranno anche incluse le donne.

La sua posizione nei confronti della letteratura è ambigua. Virgilio, Orazio, i *Fasti* di Ovidio, le orazioni di Cicerone e le tragedie di Seneca sono essenziali per Cartesio. Confessa che in gioventù era «innamorato dei poeti» (*non parvo Poëseos amore incendebat*). Durante la notte della rivelazione ontologica, tra il dieci e l'undici novembre 1619, il volume che gli viene offerto in uno dei suoi tre sogni epifanici è un *Corpus poetarum*. Esso comprende una poesia del gallo-romano Ausonio. In essa il verso «*Quod vitae sectabor iter?*» orienterà Cartesio al viaggio e allo scopo della sua vita. Il precedente di Lucrezio è innegabile nell'atomismo e nel concetto di caos così come sono esposti nel *Discours*. Come abbiamo visto, in punto di morte Socrate si rivolge a Esopo e al canto. La poesia di Hegel dedicata a Hölderlin è magistrale. Fino all'ultimo Heidegger scrive versi. Prossimo alla fine, nella gelida Stoccolma, Cartesio scrive poesie liriche per un *divertissement* alla corte della regina Cristina. In generale però Cartesio sottolinea le differenze tra poesia e filosofia, tra l'ispirazione che induce alle arti e la calcolabile metodologia delle scienze. Le opere di fantasia sono il canto delle sirene che si contrappone alle verità razionali. Proprio come Freud, Cartesio attribuisce l'invenzione poetica ai sogni a occhi aperti e all'infanzia degli uomini. Essa non può competere, tanto meno superare, la pura bellezza di Euclide o della geometria algebrica così come la concepiva Descartes stesso.

Ciò rende ancor più rilevante la vastità delle arti letterarie di Cartesio, la sua assoluta grandezza di scrittore. È un virtuoso del congiuntivo e del trapassato, anticipando Proust. Le sagaci serenità di Montaigne, specialmente nell'*Apologie*, possono aver insegnato qualcosa a Cartesio, ma la voce è del tutto sua. Suoi sono i rallentando tattici nel momento in cui l'argomentazione si fa intricata, gli inviti all'obiezione e all'*animadversione* che fanno recedere la proposizione su sé stessa mentre il basso ostinato della dimostrazione spinge costantemente avanti. Il *Discours* e le *Meditations* appartengono tutti e due a quell'arco, che va da sant'Agostino a Rousseau fino a Freud, dell'autobiografia intellettuale e spirituale. Essi non sono trattati nel senso di quelli di Spinoza o di Kant. L'io cartesiano che scruta sé stesso è reso immanente sotto la copertura di un'urbanità reticente.

Come in Proust, la parola d'ordine è *recherche*. Ne è testimonianza l'incompleta *conversazione* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] del 1647 circa, *La recherche de la vérité*. Sempre si ricorre, cosa rivoluzionaria nella filosofia sistematica, alla prima persona singolare, alla genesi di tutte le verità verificabili nell'io disciplinato. L'esistenziale è antecedente al cognitivo. A sua volta è dall'auto-evidenza, attribuendo a questo termine tutto il suo peso, che sorge l'indubitabilità dell'esistenza di Dio e l'azzardo fenomenologico sulla sua benevola garanzia dell'intelligibilità del mondo. La libertà umana e il concetto altrimenti inspiegabile di infinito sono la ricompensa di questa certificazione.

Si osservino le abili ironie, la cadenza, «la caduta» in senso letterale del passaggio che segue:

Je comparais les écrits des anciens païens, qui traitent des mœurs, à des palais fort superbes et fort magnifiques, qui n'étaient bâtis que sur du sable et sur de la

boue. Ils élèvent fort haut les vertus, et le font paraître estimables par-dessus toutes les choses qui sont au monde; mais ils n'enseignent pas assez à les connaître, et souvent ce qu'ils apprennent d'un si beau nom, n'est qu'une insensibilité, ou un orgueil, ou un désespoir, ou un parricide.

Paragonavo gli scritti di morale degli antichi pagani a palazzi molto superbi e magnifici, ma costruiti sulla sabbia e sul fango. Innalzano al cielo le virtù, e le fanno apparire stimabili al di sopra di ogni altra cosa al mondo, ma non ce la fanno conoscere a sufficienza. Spesso quello che chiamano con un così bel nome non è altro che insensibilità, oppure orgoglio, o disperazione, o parricidio. (tr. it. di Italo Cubeddu, Editori Riuniti, Roma 1978)

La discesa dall'*insensibilité*, quasi un modernismo, a un *parricide*, inatteso e inquietante, riferito forse a certe disumanità stoiche, è una trovata stilistica. O si consideri la mossa da cui avrebbe preso ispirazione Husserl:

Examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde, ni aucun lieu où je fusse; mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n'étais point; et qu'au contraire, de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais.

Poi, esaminando esattamente quel che ero, e vedendo che potevo fingere di non avere nessun corpo, e che non ci fosse mondo né luogo alcuno in cui mi trovassi, ma che non potevo fingere, perciò, di non esserci; e che al contrario, dal fatto stesso che pensavo di dubitare della verità delle altre cose, seguiva con assoluta evidenza e certezza che esistevo.

Feindre (lat. *fingere*) sta lì apposta per ingenerare la propria stessa confutazione. La scandalosa totalità del dubbio, l'abolizione del corpo umano e del mondo che esso non abita più – un esperimento del pensiero il cui surrealistico eccesso confina con la follia – è deliberatamente mascherata dall'eleganza della grammatica di Cartesio (où *je fusse*). È immediatamente attenuata dal rinnovato richiamo alla finzione, al *feindre*. Si noti inoltre la graduale verifica che procede da «evidentemente» a «certamente».

Il sonno e i sogni occupano la mente di Cartesio. Essi rendono complicata l'essenziale discriminazione tra ragionamento e immaginazione: «*Pour ce que nos raisonnements ne sont jamais si évidents ni si entiers pendant le sommeil que pendant la veille, bien que quelquefois nos imaginations soient alors autant et plus vives et expresses*». Qui *vives*, con la sua connotazione di velocità, conduce direttamente a *expresses*, parola complessa che unisce insieme chiarezza e rapidità. Questa felicità di espressione viene da qualcuno che non aveva «*jamais eu l'humeur portée à faire des livres*», le cui procrastinazioni e il cui ricorso all'anonimato a volte ricordano quelli dell'*Educazione di Henry Adams*.

Il barocco si diletta di illusioni: ottiche, sceniche, psichiche, di *trompe-l'oeil* arcadici o macabri. Da qui il capolavoro di Corneille *L'illusion comique*, *La vita è sogno* di Calderón, gli equivoci che strutturano *La bisbetica domata* o che mettono in moto l'azione nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Da qui anche l'ossessione iconografica per Narciso.

Le trovate di Cartesio sono tra le più interessanti. Nella sua *Meditatio prima* fa comparire un «*genium aliquem malignum, eundemque summe potentem & callidum*», un ingannatore di suprema potenza capace di rendere illusorie tutte le sensazioni rigorosamente dedotte di Cartesio. Capace di far diventare dei fantasmi menzogneri ciò che noi avevamo scambiato per la realtà e il suo ordine razionale. Il tono di Cartesio rimane pacato ma la tensione epistemologica e spirituale si tocca con mano. Questo *mauvais génie* potrebbe uscire da Gogol o da Poe. L'errore

rappresenta il male. La minaccia di un'irrazionalità cosmica incombe sul privilegio duramente conquistato del *cogito*. L'esorcismo si compie nella *Meditatio secunda*. Arrendersi a questo «potentissimo ingannatore» sarebbe soccombere, come dice Gouhier, a «un mito metodicamente pessimista di un Onnipotente che si prende gioco del mondo e la cui ironia spinge il pensiero alla disperazione», a uno gnosticismo ancora più cupo di quello di Kafka. La confutazione consiste nell'assioma che nella perfezione di Dio *non può* trovare posto l'inganno, che «*Dieu n'est point un trompeur*». L'essere divino di Cartesio non vuole ingannare o rendere folle l'intelletto umano anche se naturalmente potrebbe farlo. Egli ha creato e reso intelligibili delle verità eterne di cui sono esempio i teoremi e le dimostrazioni matematiche (se Dio possa modificarli è una questione controversa).

Già i critici dell'epoca notarono la circolarità dell'argomentazione di Cartesio, una circolarità analoga a quella della famosa «prova» dell'esistenza di Dio di sant'Anselmo. In ultima istanza, l'appello cartesiano alla certezza è un imperativo morale più che una dimostrazione cognitiva. Interpretando l'errore e l'illusione come imperfezioni da cui l'Onnipotente è esente, il modello cartesiano equipara la verità alla bontà (*bonté*). I precedenti sono quello agostiniano e quello tomista. Il prezzo da pagare è una stasi marmorea dell'immagine di Dio che ne deriva. Neanche la minaccia del maligno illusionista risulta essere completamente sventata. Il «folletto della perversione» di Poe sta in agguato nell'ombra. C'è qui del melodramma metafisico come nei tormentati dubbi di Amleto riguardo alla veridicità o all'inganno infernale dello Spettro. C'è un tono di invocazione nella *Meditatio sexta*: «*Ex eo enim quod Deus non sit fallax, sequitur omnino in talibus me non falli*». Il modo di esprimersi è sempre quello in prima persona, dell'io in «una storia del suo spirito», un titolo preso in considerazione da Cartesio. L'odissea interiore su mari ancora inesplorati anticipa quella di Hegel e di Schelling. Così il vigore letterario di Cartesio conferisce al dramma della ragione una fragilità, una ricorrente tensione di *Angst* psicologica.

Forse solo un poeta particolarmente sensibile nei confronti della filosofia può cogliere nuovamente questa condizione. In *Vom Schnee* (2003) di Durs Grünbein (tr. it., *Della neve ovvero Cartesio in Germania*, Einaudi, Torino 2005) la voce di un metafisico con i suoi sogni infiamma l'immaginazione di un grande poeta. Un ciclo di quarantadue poesie trova e circonda René Descartes nella capanna in cui egli ha forgiato le dimostrazioni e le prove logiche relative allo statuto sostanziale dell'io. Il paesaggio è avvolto da una neve implacabile vista, per così dire, attraverso una trigonometria cartesiana. Un freddo da gelare le ossa assedia la celebre stufa (*poêle*) presso il cui bagliore incostante Cartesio meditava, sonnacchiava e sognava. Soldataglie predone, lupi affamati, la brutale miseria degli abitanti dei villaggi saccheggianti, minacciano costantemente la solitudine e la pace che il filosofo considera indispensabili alla propria ricerca. Il suo servitore alla Sancho Panza, Gillot, passa la notte con una ragazza del posto, rendendo così il mondo fin troppo vicino. Gli spiritelli più insidiosi però si insinuano dall'interno. Cartesio soffre di accessi di malessere, di turbe febbrili. Il suo corpo, fortificato dal solo bastione di lunghe ore trascorse a letto, è al contempo il garante della sua identità messa in questione e il nemico naturale della pura intelligenza tagliente come il ghiaccio. La neve si accumula in ogni crepa dell'algebra e della fisica cartesiane, e traccia disegni geometrici:

Er modelliert, wohin er fällt.
Er rundet auf und ab und eübersetzt in schöne Kurven,
Wofür Physik dann, schwalbenfink, die Formel findet
Monsieur, bedenkt, was Euch entgeht, verliert Ihr Zeit.
Für Euch hat es, für Euch die ganze Nacht geschneit.

Dove cade modella.
Qua e là arrotonda, traduce in belle curve
per cui l'agile fisica trova a volo le formule.
Monsieur, cosa vi sfugge se state a perder tempo.
Per voi, per voi tutta la notte ha nevicato.
(tr. it. di Anna Maria Carpi, Einaudi, Torino 2005)

«Io non sono altro che *Geist*.» L'autore del *Discours* può sostantivare il proprio ego unicamente nell'atto di scrivere. È una marmotta in una tana di carta. Con grandiosa capacità di penetrazione, Grünbein riesce a rendere sia le spettrali incertezze sia i lampi di rivelazione dei sogni sommersi dalla neve di Cartesio. Un sogno può sognare sé stesso? Il filosofo rievoca il fulmine che aveva portato alla rivelazione del *cogito*:

Ich war erlöst. Ich war ein neuer Mensch. Erst jetzt
War ich mir sicher: ja René – du bist, du bist.

Ero redento. Un uomo nuovo. E adesso
fui sicuro di me: René, tu sei, davvero.

In quel «René» dobbiamo cogliere l'epifania di una «rinascita». Ma questa luminosa consapevolezza termina in un crepuscolo. «Io sono io?» o quell'*hoc corpus meum* (non può sfuggirne l'eco sacramentale) non è nient'altro che un fantasma, l'ombra beffarda di un sogno? Fuori della capanna, per di più, quasi a derisione del grande navigatore di idee, regnano guerra, ingiustizia e miseria. Un racconto d'inverno tedesco in tutto e per tutto. Ma un poetico «*inscape*» del pensiero eguagliato solo dal Monsieur Teste di Valéry e dalla figura di Adrien Sixte nel *Disciple* di Paul Bourget.

Considerare Hegel uno scrittore rasenta la lesa maestà. Esiste al mondo un grande filosofo apparentemente più incurante dello stile, più avverso al «linguaggio frizzante» e all'eleganza – «*geistreiche Sprache*» – che trovava nei *philosophes* francesi? Gli amici correggevano la sintassi tortuosa di Hegel, spesso risultato di ostiche lezioni faticosamente pronunciate, in cui abbondavano orribili neologismi e locuzioni tipicamente sveve. Il giovane Heine, ancor prima di avere un breve contatto personale con lui nel 1822, fu tra i primi (dei tanti) a parodiare il plumbeo linguaggio del maestro. Ma qui la questione non è quella di una rifinitura letteraria e retorica o di un'accattivante gradevolezza, tanto meno di ispirazione poetica.

Il fascino di Hegel è avvalorato dalla mole e dalla qualità dei commenti alla sua opera, superate solo da quelle su Platone. L'impatto che ha avuto sulla filosofia, sulla teoria politica, sul pensiero sociale è stato mondiale, se non altro attraverso il marxismo. Eppure dai tempi dei suoi contemporanei fino a oggi, le reazioni – ostili in Goethe, positive in Lukács o Kojève – si sono dovute misurare con la questione dell'intelligibilità. La *Fenomenologia* e quel che dice Hegel sulla logica devono essere compresi in senso tradizionale? Rientra nelle sue intenzioni comunicare la parte più profonda delle sue dottrine? Il caso della prosa di Heidegger, nella sua complessità così antihegeliana, ha da un lato legittimato e dall'altro oscurato la questione. Il tema di un'oscurità intenzionale – Mallarmé e i surrealisti leggevano Hegel – è giustificato. Non è forse l'intelligibilità una categoria della teoria

hegeliana volutamente negata, una potenzialità mantenuta in sospenso come lo è il verbo nella sintassi tedesca, una promessa aperta che al lettore è dato solo di intuire? Questa eventualità esasperava Bertrand Russell, ma può essere stata di ispirazione per Husserl. Cosa più importante, il «complesso di Hegel» contribuirà a far nascere quell'inaccessibilità che diventerà un tratto caratteristico del modernismo? Le difficoltà della *Fenomenologia* e dell'*Enzyklopädie* preparano a quelle di Mallarmé, Joyce o Paul Celan, al dislocamento del linguaggio dall'asse del significato immediato o parafrasabile che troviamo in Lacan o Derrida (un chiosatore di Hegel)? Dobbiamo leggere Hegel come cerchiamo di leggere, per esempio, *Finnegans Wake* o *Schneepart* di Celan? Eppure Hegel era un pedagogo dalla testa ai piedi, che aspirava non soltanto ad avere un'influenza filosofica nell'accademia, ma anche un ruolo autorevole nelle questioni pubbliche e politiche. Si possono conciliare l'ermetico e il didattico?

La *Note sur la langue et la terminologie hégéliennes* di Alexandre Koyré è datata 1931. Essa segna un'intensa ripresa di studi hegeliani alla luce dell'ideologia sovietica e dell'aggravarsi della crisi sociale dell'Occidente capitalista (la famosa hegeliana «fine della storia»). Koyré si chiede se ci sia bisogno di un *Hegel-Lexicon* sul modello dei glossari a nostra disposizione per Platone e Aristotele. Cosa farsene dell'insistenza di Hegel sulla concretezza, quando nessuna lingua è più astratta della sua? Quel che ci viene chiesto, constata Koyré, è di imparare a pensare in modo differente, come fa un fisico nell'ambito controintuitivo della relatività o dell'indeterminazione. Lo stile hegeliano, rinvigorito a volte da inflessioni provinciali, punta a inibire le logore facilità del linguaggio colloquiale. Hegel intende portare alla coscienza manifesta la storia interiore dei termini filosofici e psicologici, un processo di anatomia genetica che è quello del «duro lavoro» della ragione. Così l'autocostruzione della coscienza umana, la realizzazione del *Geist* avviene per mezzo di processi linguistici come l'atto adamitico di nominazione a cui Hegel fa specifico riferimento. La nominazione risveglia lo spirito dall'anarchico flusso di sogni e favole (cfr. il *Cratilo* di Platone). La storia del linguaggio, la vita del linguaggio sono al contempo la storia e la vita dello spirito umano. O, come dice lo stesso Hegel, il linguaggio è «la visibile invisibilità dello spirito», benché Derrida si arroveli su quanto «spirito» o *esprit* rendano bene il tedesco *Geist*.

Comunque, se nominazione ed espressione intelligibile avvalorano l'io e aprono la coscienza alla razionalità, esse possono allo stesso modo oscurarli e disperderli. Noi «udiamo noi stessi essere» secondo la stupefacente formula di Hegel. Questo incessante processo di ascolto ontologico dipende interamente dal linguaggio. A sua volta la comunicazione con gli altri, per quanto imperfetta sia, restituisce l'io udito a sé stesso. Questo moto reciproco è dialettico nel senso più profondo. La lingua tedesca possiede una particolare capacità tutta sua di muoversi e di spostarsi in modo reversibile tra soggetto e predicato. Essa può rendere proficua la circolarità (operazione chiave in Heidegger). Giocando sulla contiguità e la differenza tra *bekannt* e *erkannt*, il «conosciuto» e il «riconosciuto», Hegel ci ricorda che la conoscenza non è obbligatoriamente riconoscimento o cognizione. Da qui la necessità di una nuova terminologia, una necessità accresciuta dalle rivoluzioni sociali, politiche, ideologiche nel mezzo delle quali il filosofo scrive le sue opere. Ne deriva il conio o l'uso idiolettico da parte di Hegel di termini importanti come il famoso, polisemico *Aufheben*

(«superare»?), *Meinung* con la sua sottintesa implicazione di *mein*. Da qui l'attivazione della dinamica latente in *Er-innerung*, *Ein-bildung*, *Ver-mittelung* o *Ein-fluss*, sostantivi il cui «moto verbale» si era indebolito o era stato dimenticato da un disattento uso corrente. Derrida si tuffa allegramente in questo vortice hegeliano. Ciò che pigramente era ritenuto immobile ed eterno, è reso reale e fluido dall'effrazione delle parole nel concettuale, quest'eredità che ci viene da Platone. Le energie aurorali del tedesco di Lutero - Hegel sostiene di essere appunto «il Lutero della filosofia» - devono essere restituite al presente, ma senza cadere nell'arcaicizzante. L'instabilità, la persistente novità dello stile filosofico rispecchiano e inscenano quella condizione di precarietà, quel non aver dimora dell'essere all'interno della crisi («la storia») che è la duratura intuizione di Hegel.

Alexandre Kojève si rifaceva all'imprescindibile analisi di Koyré. Le sue *leçons* sulla *Fenomenologia*, un'*explication de texte* che procedeva riga per riga, a volte addirittura parola per parola, durarono dal 1933 al 1939. L'impatto che questo seminario ebbe sulla vita intellettuale in Francia e non solo, resta insuperato. Esso si fece sentire ben al di là della comunità di intellettuali mandarini dell'accademia. Il pubblico affascinato da Kojève comprendeva antropologi, politologi, sociologi, storici, metafisici. C'erano anche scrittori: tra loro Breton, il surrealista a mezzo servizio Queneau (che avrebbe curato la pubblicazione degli appunti di Kojève) e Anouilh, la cui *Antigone* ne è quasi una diretta emanazione. L'uso che Kojève fece di Hegel sollecitò in Sartre il sogno di essere allo stesso tempo uno Spinoza e uno Stendhal. Il seminario ispirò Raymond Aron e fu la fonte della fenomenologia francese come si sarebbe sviluppata in Merleau-Ponty. Kojève discuteva di Hegel con Leo Strauss, preparando così il terreno a certi aspetti del neoconservatorismo americano. Questa prodiga sollecitazione, che giocò un suo ruolo anche in letteratura, nasce dal fatto che le esigenti astrazioni di Kojève hanno come loro struttura profonda e sottotesto le tensioni politiche e la catastrofe imminente di quegli esecrabili anni.

In filosofia come in letteratura le intensità del commento possono diventare «gesti artistici» e acquisire una loro dimensione autonoma. Anche sulla pagina stampata, la voce di Kojève esercita la sua ipnotica autorità, benché egli insistesse sul fatto che tutta la comprensione di Hegel è solo una «possibilità», che ogni affermazione espressa, ivi compresa la sua, è provvisoria e si dà in un movimento incompleto (cfr. le interpretazioni di Shakespeare date da William Empson in *The Structure of Complex Words*). Le affermazioni di Hegel si negano («superano») l'una con l'altra man mano che l'argomentazione si sviluppa in un moto a spirale. Dire, come aveva intuito Parmenide, è dire ciò che non è. La negazione è l'assiomatica garanzia della libertà. Da qui il positivo imperativo della morte: «*Il faut mourir en homme pour être un homme*». Malraux e Sartre approfondiranno questo punto. L'abolizione di sé coincide col rinnovamento. Le opere che si «autodistruggono» di Tinguely sprofondano illuminandosi di senso. Poiché uomo e donna sono essenzialmente *in-quiétude*, *Un-ruhe*, in-quietudine, il loro linguaggio e quello di Hegel devono esprimere instabilità. Si prenda come esempio *Al faro* di Virginia Woolf. Molti dei pronunciamenti chiave di Hegel sono ambigui, «baluginanti». Essi resistono alla comprensione immediata o normativa. Il mutismo degli animali resta in noi come un vestigio. Approdiamo alla nostra incerta umanità attraverso gli atti di parola, nati dal nostro sradicamento. L'attinenza con la letteratura, con l'arte espressionista è evidente.

Le astrazioni, le idealizzazioni sono tentativi di negare, ma anche di abitare, il mondo reale. La retorica platonico-cristiana, il *Logos* giovanneo alienano (quella essenziale *Entfremdung*) la coscienza sia da sé stessa sia dalla realtà concreta. Queste strategie di estraniamento idealizzante rendono tutte le modalità del romanticismo una chiacchiera senza freno. *Stricto sensu* la coscienza dovrebbe ritornare al silenzio. Beckett non è poi così lontano. Eppure solo il linguaggio può rivelare l'essere. Quindi, per Hegel, la letteratura è davvero creatrice (il concetto è messo bene in luce nello studio sulla poetica di Hegel di Peter Szondi). Il mondo che la letteratura edifica ha origine nell'epica, vive nella tragedia e muore nella commedia. Il paradigma è quello che si svolge da Omero a Sofocle e da Sofocle ad Aristofane. La filosofia però surclassa anche la grande letteratura. «La storia esiste affinché il filosofo possa raggiungere la saggezza scrivendo un libro che contenga la conoscenza *assoluta*.» Da questa massima stravagante nasce l'idea del *Livre* di Mallarmé «che è lo scopo di tutto l'universo». E forse anche l'ebbrezza della totalità dello *Zarathustra* di Nietzsche e dei *Cantos* di Pound. Ma dove raggiunge la definitiva realizzazione di sé, un concetto abolisce la singolarità vitale di ciò che concepisce. Il concetto «memorizza» dove e quando l'oggetto è stato cancellato, esattamente come fa il Narratore di Proust. Ciò rende possibile una delle più profonde figurazioni di Hegel. C'è nel terrore rivoluzionario e nella sua brama di storicità una «furia del dileguare» («*Furie des Verschwindens*»). Kojève parla, a proposito di espressioni come questa, di «testo-ideogramma». Il più famoso è quello della nottola di Minerva che si leva in volo solo al tramonto. Ci vuole un grande scrittore per trovare *figurae* come queste.

Il cuore della lettura di Kojève è violentemente politico. Egli ha della *Phänomenologie* una concezione napoleonico-stalinista. Platone, Hegel, Heidegger e Kojève stesso esemplificano la tentazione del dispotismo autoritario a cui il pensatore è esposto, il desiderio di «diventare il Saggio dello stato» o, nel caso specifico di Heidegger, «il Führer del Führer». L'apogeo della storia che Hegel saluta in Napoleone, per Kojève si reincarna in Stalin, in quella totalità di controllo razionalizzato e utopia temporalizzata che rende lo stalinismo al contempo l'apice e la chiusura della storia. Questa prospettiva ispira la spiegazione che Kojève fa della dialettica «servo/padrone» nella *Phänomenologie* di Hegel, la parabola filosofica che ha avuto maggiore influenza dopo quella della caverna di Platone. In questa celebre narrazione, il rigore dell'analisi acquista una vitalità scenica e una tensione difficile da definire ma in un certo qual modo lirica. Sarebbe illuminante allestire uno spettacolo in cui si reciti il testo di Hegel insieme a *La signorina Giulia* di Strindberg, *Le serve* di Genet e *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* di Brecht, allegando le *Leçons* di Kojève come programma di sala.

Fu nel pieno dell'atto finale dello stalinismo che vide la luce *Der Junge Hegel* di György Lukács, una monumentale monografia pubblicata nel 1948. La sobrietà di Hegel aveva contribuito a che Lukács si dissociasse dall'esuberanza espressionista dei suoi primi saggi. La domanda che si pose allora è: quali dispositivi linguistici agiscono nei processi del pensiero nella *Fenomenologia*? Le triplici ripetizioni, ad esempio, esprimono la costruzione triadica soggiacente, l'interazione tra soggettività e oggettività, e assoluto del *Geist* in cui queste sono sussunte. In che modo, si interroga Lukács, la grammatica può estrinsecare la transizione dalla coscienza all'auto-coscienza e poi alla concettualizzazione ragionata quando questa transizione ha luogo sia

nell'immediatezza dell'io sia nell'incontro con gli altri? La questione avrebbe occupato la riflessione di Husserl e Sartre. Essa è resa in maniera indimenticabile nel monologo della prigionia del *Riccardo II* di Shakespeare:

Yet I'll hammer it out.
My brain I'll prove the female to my soul,
My soul the father; and these two beget
A generation of still-breeding thoughts [...]
For no thought is contented. The better sort,
As thoughts of things divine, are intermix'd
With scruples and do set the word itself
Against the word.

Pure batterò ancora su quel chiodo.
Farò della mia mente la femmina,
del mio spirito il maschio; in due daranno luogo
a una generazione di pensieri [...]
perché nessun pensiero è soddisfatto. La miglior specie,
come i pensieri del divino, sono misti di scrupoli
e mettono il Verbo contro il Verbo.
(tr. it. Mario Luzi, Einaudi, Torino 1966)

Lukács avverte nella prosa hegeliana «un ininterrotto vibrato» che rende l'esposizione «difficile e oscura». Ma ci sono anche straordinari momenti di grande riuscita letteraria come la rappresentazione che Hegel fa della *polis* greca. Se *Le neveu de Rameau* di Diderot è il solo testo moderno a cui si faccia riferimento nella *Phänomenologie*, è proprio perché Hegel era tutto concentrato a stabilire le sue modalità di dialettica in azione.

Hegel è il primo filosofo occidentale a mettere in relazione l'eccellenza umana col *lavoro*. Non mediante l'accumulazione del capitale o l'espansione commerciale come predicavano Adam Smith o i fisiocrati, ma con il lavoro inteso come strumento attraverso il quale donne e uomini costruiscono il loro mondo reale. Laddove Schelling guarda all'*Odissea*, Hegel sembra aver introiettato *Robinson Crusoe*. Il lavoro umano, tanto manuale che spirituale, è determinante nella realizzazione del concettuale. Questa intuizione si trasferisce alla struttura del trattato hegeliano. Il lettore deve farsi strada in esso *laboriosamente*. Solo la laboriosità, nel senso della radice del termine, può attivare la comprensione. La ricezione passiva è futile. Attraverso la dura fatica di una concentrata assimilazione, nella nostra coscienza «l'inquietudine diventa ordine». Lo *Hell-Dunkel*, il chiaroscuro della prosa hegeliana indica processi ancora incompleti, un instabile impegno nei confronti delle condizioni sociali e delle contraddizioni ideologiche (che il marxismo pretenderà di risolvere). Aver fatto dell'iniziale confusione e delle evenienze polisemiche un'istigazione all'attenzione continuata, è un rischio che Hegel si è assunto. I successivi poderosi scritti di Lukács, in particolar modo la sua *Aesthetik* che non poteva non rimanere incompiuta, rispecchieranno questa strategia, questo scommettere sulla pazienza. Con buona pace di Cartesio, chiarezza ed eleganza sono per il pensiero degli ideali infidi.

Gadamer fa dell'interpretazione il suo *Leitmotiv*. Considera, sulla scia di Aristotele e di Heidegger, l'esperienza stessa un atto interpretativo, ermeneutico. Noi «leggiamo» il mondo e il posto che abbiamo in esso come leggiamo un testo, cercando di dedurne un significato. Gadamer si imbatte in Hegel in numerose occasioni. Il linguaggio hegeliano ci indica l'ineluttabile divario tra ciò che abbiamo detto e ciò che volevamo dire. Hegel si propone di allontanare il linguaggio dalle sue facilità e

stasis menzognere, esattamente come fanno Hölderlin o Mallarmé. Quel momento «messianico» in cui intenzionalità e verità coincidano, il momento fuori dalla storia in cui la coscienza diventerà *Geist*, è sempre tormentosamente fuori dalla nostra portata. Non è solo il *tantae molis erat, se ipsam cognoscere mentem* di Virgilio a dirci che l'introspezione falsifica perché deve verbalizzare le sue scoperte. C'è l'eterno rischio che l'astrazione, la concettualizzazione articolata comporti una perdita di sostanza. La vita si dissecca nelle nostre dissezioni esplicative. I contemporanei si facevano beffe della «legnosità del buon Hegel» o disapprovavano, come Goethe, le sue «boscaglie di esoterismo». Ma Hegel era alle prese con un paradosso fondamentale: la cancellazione della sostanza da ciò che la definisce e la nomina. Solo la grande letteratura può preservare l'essere all'interno della designazione. Questa è la ragione per cui non c'è un'altra epistemologia nella quale letteratura e arte svolgano un ruolo paragonabile. Quale altra voce avrebbe osato porre l'Antigone di Sofocle al di sopra della *persona* evangelica di Gesù? Gadamer avanza una stimolante ipotesi. Il crollo parziale del sistema hegeliano e il fallimento parziale della sua lingua riverteranno sui grandi romanzieri e poeti dell'epoca moderna molte delle funzioni e delle tattiche della sensibilità nate con la filosofia tedesca. Ma l'impulso a «fallire meglio» resta proprio di Hegel, il cui linguaggio filosofico «resisterà, fino a che ci sarà linguaggio, nella lingua degli uomini». Non si può dire forse, senza tema di esagerare, che la *Phänomenologie* è uno dei romanzi principali del XIX secolo?

Come Lukács, Ernst Bloch lesse e insegnò Hegel nel clima dispoticamente volgare, ma anche utopistico, di una società quasi stalinista. Il suo *Subjekt-Objekt* del 1951 rende questa circostanza evidente. Il tono è quasi cupo. Molte delle frasi di Hegel «si presentano come recipienti colmi di una bevanda forte e ardente, ma il recipiente non offre che poca o nessuna presa». Se la sintassi hegeliana infrange l'uso corrente, è semplicemente «perché egli ha da dire cose senza precedenti sulle quali la grammatica finora non ha avuto nessuna presa». In Hegel, come in Hölderlin, c'è «una sorta di gotico ateniese». Quasi sempre le respingenti locuzioni di Hegel sono indispensabili. Testimoniano uno sforzo vulcanico. Il lettore deve essere acquiescente se «vuol fare esperienza del viaggio più vasto che prima di quel momento sia mai esistito». Non meno che in Eraclito o in Pindaro «i fulmini del significato» hanno origine nell'oscurità.

Adorno, ogniquale volta era possibile, cedeva al fascino dell'oscurità. Perfino l'opera su Kierkegaard e su Husserl con cui fa il suo apprendistato, flirta con l'impenetrabilità. Non è che ambigualmente occhieggiava all'ermetismo cabalistico di Walter Benjamin? Il fumoso stile adorniano rende in qualche modo ironica la polemica parodica che egli svolge contro il «gergo» di Heidegger. Però nel suo *Drei Studien zu Hegel* (1963) ci troviamo di fronte a vera e propria empatia. È in senso tutt'altro che dispregiativo che Adorno ammette che il significato di alcuni elementi in Hegel rimane incerto e che «finora non è stato stabilito con sicurezza da nessun'arte ermeneutica». Nell'ambito della grande filosofia, Hegel è forse il più importante esempio di un autore di cui non si è sempre in grado di determinare in modo inequivocabile di cosa stia parlando. Il parallelo è quello con la prosa di Hölderlin di quegli stessi anni. I contrasti tra «i momenti dialettico-dinamici e quelli di conclamato conservatorismo» sono lasciati irrisolti o sono «differiti» nel senso che Derrida dà al termine. L'atteggiamento del lettore è quello richiesto dalla grande poesia, da un'opera come le *Elegie duinesi* di

Rilke. Così, sostiene Adorno, ci sono passi in Hegel in cui «non c'è, in senso stretto, niente da capire». Come sempre in Adorno, l'analisi costitutiva è quella con la ricchezza di significato impossibile da parafrasare propria della musica.

La storicità del pensiero, la coscienza inglobata nel movimento della storia non può essere espressa nella grammatologia algebrica di un Cartesio. Da un punto di vista linguistico anche il principio di negazione hegeliano ha capacità liberatorie. Hegel letto da Adorno è l'antagonista per eccellenza del *Traktatus* di Wittgenstein. È proprio a ciò di cui non si può parlare che la filosofia deve sforzarsi di trovare espressione. È rimasto celebre quanto Hegel ebbe a dire a proposito dell'oscurità di Eraclito, ovvero che essa era allo stesso tempo necessaria e vitale «anche se faceva sembrare facile la matematica».

Lungo tutto questo saggio ci troviamo a confronto con una polarità. Ci sono pensatori, specialmente appartenenti al filone anglo-americano, che insistono sulla chiarezza, sul comunicare in maniera diretta. Ce ne sono altri invece, come Plotino, gli idealisti tedeschi e Heidegger tra gli altri, che vedono nei neologismi, nella densità della sintassi, nell'opacità stilistica le condizioni necessarie all'intuizione originale. Perché mai ripetere quello che è stato già detto in modo chiaro? Il dilemma è fin troppo noto a coloro che in letteratura sono stati degli apripista, a Rimbaud, a Joyce, a Pound che esortava a «rinnovare» la lingua. Hegel dà vita ad «anti-testi» che aspirano ad arrivare alla collisione con la materia inerte del luogo comune. Essi sono, dice Adorno, «film di pensiero» che fanno appello all'esperienza piuttosto che alla comprensione. Ogni buona lettura di Hegel è «un esperimento».

Hegel metteva in discussione le traduzioni che sono «come un vino del Reno che ha perso il suo bouquet». In una lettera del 1805 si propone il compito di «insegnare alla filosofia a parlare tedesco», per portare a termine un'evoluzione iniziata da Lutero (cfr. di T. Bodammer, *Hegels Deutung der Sprache*, Meiner, Hamburg 1969). Ne ha le potenzialità come nessun'altra lingua moderna. Solo il greco antico aveva risorse paragonabili. Si consideri l'inesauribile risonanza di una parola come *Urteil* - «giudizio» -, ma anche «originazione». In quale altra nazione si collegano alla *Dichtung* i valori al contempo estetici, teorici e quasi corporei - la densità del *dicht* - impliciti in tedesco? Solo esso si riallaccia a quella fusione del lirico con l'analitico che fornisce alle enunciazioni dei presocratici il loro durevole fascino.

In tutto questo la letteratura è essenziale. Mentre Omero ed Esiodo «creano» il pantheon greco, così la storia della poesia e del dramma prepara l'intelletto umano a recepire la religione e la filosofia. Non possiamo misurarci con l'*Iliade* o con Aristofane, ma la loro finalità è indispensabile per sbarazzare il terreno alla metafisica. Questa complessa interdipendenza è persistente. Non avremmo la *Phänomenologie* senza Shakespeare, Cervantes e Defoe. Questa evoluzione simbiotica è la circostanza sempre momentanea, ma decisiva della libertà umana.

Il rapporto è reciproco. Ho già fatto riferimento alla drammaturgia hegeliana «servo/padrone» in cui *Knecht* ha una connotazione di maggiore sottomissione di quanto non abbia «servo». Il contesto nella sezione A della IV parte della *Phänomenologie* è quello della lotta per raggiungere un'autentica coscienza di sé. Questa dialettica esige un riconoscimento da parte di una coscienza rivale, «l'altro». «L'altro» - dopo Hegel e Rimbaud *l'autre* assume un ruolo specifico - incarna paradossalmente un'immagine speculare che però ha anche una sua

autonomia. La sua assenza, come quella della nostra ombra, priverebbe l'identità di sostanza. A conferire forza a questa reciprocità è la logica e la poesia della morte. L'accettazione della morte e la morte inflitta all'«altro». Con tutta probabilità è stata la lotta di Giacobbe con l'Angelo, il cui climax è un atto di nominazione, di conferimento di identità, a sottendere il rapporto agonistico inscenato da Hegel.

Il Padrone oggettiva il proprio essere in rapporto a quello del Servo che egli tratta come una «cosa» (*Ding*), il riconoscimento del quale però gli è indispensabile. È nella percezione ostile del suo *Knecht* che il Padrone deve cercare e sostanziare il proprio ego. La sua autorità deriva dal fatto che egli è pronto a rischiare la propria vita, che il suo codice è quello (arcaico?) dell'eroismo. L'accettazione del suo auto-annientamento determina il suo statuto autorevole e la differenza ontologico-sociale dal suo Servo. Ma dall'interno della sua servitù, e qui sta la formidabile mossa di Hegel, lo *Knecht* scopre, è obbligato a scoprire il potere dinamico del *lavoro*. La coscienza, che è per così dire statica o innocente in Don Chisciotte, è *al lavoro* in Sancho Panza. È tramite il lavoro che lo *Knecht* diventa totalmente necessario al suo Padrone. Il servire produce una propria forma di dominio, un rovesciamento che emancipa la coscienza di sé dello *Knecht*. Questo dominio non è mai completo. Esso soffre a causa del fatto che evita la morte, quel rischio eroico che legittima l'autorità del Padrone. Però esso comporta il potenziale di una rivoluzione sociale. In ultima analisi il lavoro è più potente, più progressivo del sacrificio cavalleresco. Laddove lo *Herr* dipende dall'«altro» per confermare il proprio io, il Servo raggiunge una presa di coscienza dall'interno della condizione oggettiva del proprio lavoro.

Queste teatrali ambiguità e questa «lotta mortale» sono messe in scena dalla prosa di Hegel, una prosa che è performativa del conflitto, i cui significati esigono un corpo a corpo. Il duello è incessante; il combattimento di Giacobbe attraversa tutta la notte della storia. Ma in ultima analisi è la forza motrice del lavoro che agisce dall'interno della servitù preparando e rendendo ineluttabile il progresso sociale e psicologico del genere umano. Questa intuizione, di cui forse ci sono delle avvisaglie nell'antico stoicismo, dà avvio non solo al socialismo e al marxismo ma anche ad aspetti significativi della teoria capitalista. Essa troverà un'inumana parodia nel motto dei campi di concentramento nazisti: *Arbeit macht frei*.

Sono almeno quattro le risposte virtuosistiche che orbitano nella camera a eco letteraria della parabola di Hegel. Esse vi aggiungeranno la dimensioni del conflitto di classe e dell'antagonismo radicale, ma anche le servitù della sessualità.

Il mortale *pas de deux* della *Signorina Giulia* (1888) di Strindberg le convoglia entrambe. Tensioni sociali e pressione erotica provocano un esplosivo scambio di ruoli, un rovesciamento dei rapporti di forza secondo una prospettiva tipicamente hegeliana. Giulia diventa la puttana del suo lacchè, ma il suo imperioso masochismo riaccende l'abbietto servilismo di lui. Le barriere di classe sono insormontabili. Il rapporto sessuale di fatto acuisce la disuguaglianza: «Io ben potrei far di Lei una contessa, mentre Lei non potrà mai far di me un conte». Strindberg adotta il criterio hegeliano. Il cameriere non è pronto a morire con la Padrona, e ancor meno per lei. È a lei che appartiene la prerogativa della morte sacrificale. Quando il Conte suona il campanello e ordina i suoi stivali, Jean cede immediatamente e sceglie l'autoconservazione che è la strategia dello *Knecht*. Egli invita Giulia a

suicidarsi. Come nella *Fenomenologia*, l'impotenza è sopravvivenza e racchiude la meccanica del futuro che è negata allo *Herr*.

L'opera di Brecht *Herr Puntila und sein Knecht Matti* denuncia già nel titolo una contiguità con Hegel. La parabola scritta da Brecht nel 1941 nello stile di racconto popolare, è modellata sulla dialettica hegeliana. Ma qui la cosa fondamentale «è il modo in cui prende forma l'antagonismo di classe tra Puntila e Matti». Come nella *Fenomenologia*, comunque, la lotta che sta alla radice è quella per l'identità: «Sei un uomo, tu? Un momento fa hai detto di essere uno chauffeur. Ti ho colto in contraddizione, ammettilo!». «Quanto a questo, che cosa un uomo sia, le opinioni sono molto diverse.» Il Padrone ubriaco è la stessa persona del Padrone sobrio? Solo il povero e lo sfruttato possono essere sicuri della propria umanità. Prova ne è il tributo che Matti rivolge all'aringa salata, miserabile alimento senza il quale non verrebbero tagliate le foreste di abeti, seminati i campi, né fatte funzionare le macchine. «Se fossi un comunista», declama Puntila, «renderei la vita di Puntila un inferno.» Ma la vera vendetta e la vera missione dello *Knecht* è più profonda. Egli abbandonerà il suo *Herr* lasciandolo inerme. Diventerà il padrone di sé stesso:

Den guten Herrn finden sie geschwind
Wenn sie erst ihre eignen Herren sind.

E il giorno che saranno padroni di se stessi,
da nessun padrone si sentiranno oppressi.
(tr. it. di Nello Saito, Einaudi, Torino 1970)

L'assunzione da parte di Matti dell'autodeterminazione che il comunismo rappresenta, spezzerà il ciclo millenario dello scenario raffigurato da Hegel.

Il quale non si presenta in nessun altro testo più velenosamente che nelle *Bonnes* di Jean Genet, scritto verso la fine degli anni Quaranta. Genet aggiunge una piega istrionica al dualismo di Hegel. Egli voleva che le due sorelle lesbiche fossero impersonate da adolescenti omosessuali, da ragazzi di vita come quelli che aveva conosciuto in riformatorio e in prigione. In francese *bonne* significa sia cameriera sia «benevola», rimandando così al rituale metamorfico delle Eumenidi. Il dramma, sostiene Genet, potrebbe essere messo in scena a Epidauro. Si tratta di una stilizzata danza di morte (per riecheggiare Strindberg) in cui le figure hegeliane si scambiano di identità come si scambiano i vestiti. *Le Bonnes* è un abbecedario dell'odio. Quali sono, si chiede provocatoriamente Genet, i legami del disgusto non solo tra Servo e Padrone, ma all'interno della comunanza di servitù e sottomissione? La *Phänomenologie* ha forse trascurato la dialettica dell'umiliazione, a cui lo *Herr* sottopone il suo *Knecht*, ma alla quale a sua volta soggiace per il bisogno vitale che ha di essere servito? «Mi soffoca con la sua attenzione, con la sua umiltà» dice la Signora. La fedeltà masochista, ma sotto sotto ribelle delle serve, al contempo lusinga e minaccia la dipendenza dispotica della Padrona. Dove Hegel inferisce un duello non combattuto, Genet fa intervenire il ricatto. Ciò che lo *Knecht* conosce dell'intimità del suo *Herr*, ciò che le serve sanno delle frivolezze erotiche della loro padrona conferisce loro un potere corrotto e corruttore. Con astuzia, Solange e Claire - l'angelica e la luminosa - recitano un dramma nel dramma, un duetto di diabolici rispecchiamenti: «Ma io sono stanca di questo terribile specchio, che restituisce la mia immagine come un cattivo odore». L'isteria omicida delle *bonnes* concede alla Signora un momentaneo, seppure fittizio, vantaggio. La

pièce trova il proprio punto culminante in una distorsione che è la negazione di Hegel. La Signora esce di scena per vivere nel privilegio e nell'ostentazione. Sono le sue domestiche che mettono in atto le cerimonie della morte sacrificale. Ma sono loro a dar voce a un'intuizione fondamentale inaccessibile al Padrone:

Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi je vous vomis.

Odio i domestici. Ne odio la razza ripugnante e vile. I domestici non appartengono all'umanità. Sono un fluido. Un'esalazione che si trascina nelle nostre stanze, nei corridoi, che ci penetra dentro, ci entra dalla bocca, ci corrompe. Io, io a me fate venire il vomito.

(tr. it. di Giorgio Caproni, Einaudi, Torino 1972)

Da questa infernale coscienza di sé non deriva la grazia salvifica del lavoro, di un radioso avvenire proletario, ma il compenso di un suicidio. Cosa ne avrebbe pensato Hegel se fosse stato tra il pubblico?

Samuel Beckett leggeva con attenzione i filosofi. Frequentava con assiduità Schopenhauer. Non c'è corrispettivo al dittico hegeliano di *Herr e Knecht* più ricco di quello rappresentato da Pozzo e Lucky in *Aspettando Godot* (1952).

Lucky è, quasi alla lettera, un cane bastonato, ma un cane che può mordere. Ancora una volta il tema in questione è: «Cos'è l'uomo?». Lo schiavista Pozzo è disposto a riconoscere, seppure di malavoglia, l'umanità marginale dei due vagabondi. Ma in che misura è umano Lucky? Tenuto al guinzaglio, esegue i sadici ordini del suo padrone. Vladimir chiede se si può trattare un essere umano in quel modo. Pozzo ammette che la sua condizione di padrone e quella abbietta di schiavo potrebbero essere rovesciate. Disgraziato com'è, Lucky fornisce al suo tormentatore la rassicurazione sul suo status e sulla sua identità di cui ha un disperato bisogno (l'essenziale pendolo hegeliano). Se Lucky si sforza di tenere desta la compassione del suo padrone, è per poter mantenere la dipendenza che per lui è vitale, «perché io continui a tenerlo al mio servizio» come dice Pozzo. Portando alle estreme conseguenze l'autorità, Pozzo ordina al suo *Knecht* di «pensare»: «*Pense*». Questo imperativo trascende il *cogito* cartesiano. In Hegel il pensiero corrisponde alla genesi della coscienza, a una potenzialità di libertà. Quella di Beckett invece è un'allegoria della coercizione.

A questo ultimatum Lucky reagisce con un'esplosione di parole. La parola non definisce solamente ciò che è umano: è l'unica arma che lo schiavo ha a disposizione, ma carica di enormi conseguenze. Il torrenziale monologo di Lucky mette a nudo la povertà del gergo di Pozzo. Il suo sproloquio parodia l'epistemologia, le speculazioni teologiche, le sospette profondità della psicologia moderna. La sua litanìa spezzettata di ripetizioni e il suo zoppicante diluvio verbale sono un *détour de force* linguistico che resta insuperato in letteratura e che decostruisce maliziosamente la musicalità del soliloquio di Molly nell'*Ulisse*. La sua retorica che nega sé stessa allude a ciò che il linguaggio avrebbe potuto essere, potrebbe ancora diventare se si scrollasse di dosso i banali limiti del senso. Dopo aver emesso questa valanga di «atti linguistici» pseudogrammaticali, questa mimesi sovversiva della comunicazione, Lucky ripiomba in un comatoso mutismo. La sua terrificante loquacità si arresta sulla parola *inachevé*. Che vale come definizione per la pièce stessa. Nulla rimane se non il suo cappello calpestato che ora porta Vladimiro. Più di una volta, il finale di

partita beckettiana sembra guardare al troppo hegeliano della fine della storia.

Il triplice incontro di Sofocle con Hegel, Hölderlin e Heidegger è l'apice di quello tra filosofia e letteratura. La filosofia legge la poesia più alta e a sua volta viene letta da essa. Entrambe intuiscono l'esistenza di un terreno comune, quell'arte e quella musica del pensiero originarie che pervadono il nostro senso del significato del mondo (*der Weltsinn*).

Ho cercato altrove di rendere giustizia alla controversa interpretazione di Hegel dell'*Antigone* sofoclea [*Antigones*, 1984; tr. it., *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, n.d.t.]. Per Hegel questo dramma era «sotto ogni punto di vista, l'opera d'arte più perfetta che lo spirito umano abbia mai prodotto». Nelle sue ultime lezioni Hegel ritorna alla *dramatis persona* di Antigone, «la più nobile figura mai apparsa sulla terra». L'iperbole arriva al suo culmine quando Hegel sostiene che la morte di Antigone rappresenta una lucidità del sacrificio di sé e un eroismo che va ben oltre quello del Golgota. Gesù poteva confidare nella resurrezione e in una compensazione infinita. Antigone entrava per libera scelta nelle tenebre dell'estinzione assoluta, un abisso reso ancor più terrificante dalla possibilità che la posizione da lei assunta fosse erronea, non corrispondente alla volontà degli dei.

Come nessun altro testo *Antigone* rende chiare le polarità, le tesi antagoniste fondamentali per l'evoluzione della coscienza umana. Pone in termini dialettici gli ideali confliggenti dello stato e dell'individualismo personale, quelli della legge della città e della giurisdizione politica opposti ai principi arcaici della solidarietà familiare. Il dramma esprime con veemenza quasi scandalosa le rivendicazioni dell'amore sororale, in contrasto con quelle dell'eros e del matrimonio rispettosi delle convenzioni. Il basso ostinato che sottende a questo scontro è quello del conflitto ontologico tra uomini e donne, tra vecchiaia e gioventù. Non esiste asse di determinanti antitetiche che non venga esplicitato nel dramma così portentosamente denso di Sofocle.

L'interpretazione di Hegel si evolverà in un processo emblematico di maturazione della coscienza proprio attraverso il dibattito interno che viene riportato nella *Phänomenologie*. Una sua riconsiderazione persuade Hegel che il paradigma sofocleo è ancora più gravido di conseguenze di quanto avesse in un primo tempo immaginato. È solo all'interno della *polis* e in virtù della collisione del singolo individuo con lo *Staat* che valori etici opposti possono essere definiti e portare più vicino alla sintesi dell'Assoluto, vale a dire a una *politeia* in cui ci sarà una collaborazione creativa tra la fedeltà familiare e quella civica. La formulazione di Franz Rosenzweig è giusta: «All'inizio c'erano le doglie dell'anima umana, alla fine c'è la filosofia dello stato di Hegel». Per Hegel «la divina Antigone» e la tragedia in cui lei sopporta la propria passione, erano la conferma poetica dei principi decisivi della propria filosofia dello spirito e della storia. L'«adattamento» si era compiuto.

È stata l'insistenza sull'equilibrio dialettico nell'ermeneutica hegeliana ad aver avuto l'impatto più immediato e controverso. I commenti e le parafrasi successive di Hegel contengono indiscutibilmente un'apologia di Creonte. Questa difesa è la conseguenza della costruzione generale di equilibrio perfetto, della definizione hegeliana della tragedia come conflitto in cui «entrambe le parti hanno ragione». Se si vuole arrivare a una sintesi, se si vuole che si realizzi un progresso nella storia, è necessario che nella lettura di Sofocle ci sia una simmetria. La giustificazione hegeliana della

impersonificazione dello stato in Creonte, uno stato senza il quale il singolo individuo, anche nel momento in cui lo contesta, non potrebbe raggiungere la coscienza di sé, quasi certamente va contro la *pietas* sofoclea. Prova ne è il castigo che colpisce il tiranno. Tuttavia è stata la forza e l'acutezza del travisamento di Hegel, se di questo si tratta, ad attirare l'attenzione e a portare a una nuova valutazione. Anche i critici di Hegel tendono a concordare che nessuna delle due posizioni religioso-morali che l'*Antigone* mette in scena possa di per sé essere quella giusta senza che vi sia un riconoscimento anche di quel che la limita e la contraddice.

Scritta, per così dire, alla corte di Creonte, ovvero durante l'occupazione nazista, l'*Antigone* di Anouilh fa sua l'interpretazione hegeliana. Creonte e Antigone sono in un equilibrio fatale. Tanta è l'abilità retorica e scenica della rappresentazione di Anouilh che la censura nazista ne permise la messa in scena e che il drammaturgo finì per essere accusato di collaborazionismo. In effetti la rappresentazione tende sottilmente a un equilibrio. Creonte nel contraddittorio ha la meglio su Antigone. Se lei sceglie la ribellione e la morte non lo fa in nome di una *pietas* trascendente e di una convinzione morale ma per effetto di una repulsione adolescenziale. È la volgarità paternalistica, condiscendente di suo zio Creonte, è il prosaico *taedium* che deriverebbe dal matrimonio, a far scattare il suo gesto suicida. Sofocle consegna Creonte a una orribile solitudine. Nella pièce di Anouilh un giovane paggio ricorda all'afflitto despota i suoi doveri pubblici. Ci sono quelli che devono sporcarsi le mani se si vuol che la vita vada avanti. Un incontro importante lo aspetta alle cinque. Questo particolare non solo ha l'effetto di stemperare la solitudine di Creonte, ma afferma una stoica accettazione del dovere e gli imperativi della politica che Hegel considerava di vitale importanza. È questa implicita apologia che Brecht avrebbe fatto oggetto di satira feroce nella sua *Antigone 48*, una versione antihegeliana che si rifà sia alla fonte greca sia alla metamorfica traduzione di Sofocle fatta da Hölderlin.

Che conoscesse la *Phänomenologie* direttamente o filtrata attraverso Schelling e gli hegeliani danesi, Kierkegaard diede all'interpretazione che Hegel fa di *Antigone* una risposta estremamente originale. Egli illustra una propria Antigone in *Aut aut*. Per Kierkegaard la colpa tragica è una colpa ereditaria. La figlia di Edipo è a conoscenza della sua nascita incestuosa. Questa conoscenza al tempo stesso insopportabile e santificante fa di lei «una morta vivente». È il suo legame con il padre-fratello e il destino di lui che determina la sorte di questa «sposa del silenzio» (Cordelia non è mai lontana). All'*Angst* kierkegaardiana viene dato un ulteriore risvolto: la sua Antigone non è certa che Edipo sia pienamente consapevole della propria condizione di parricida e di incestuoso. Antigone e il suo segreto fanno di lei un'assoluta straniera nella casa dell'essere. Lei può trovare ricetto solo nella morte. È lei che forzerà la mano maldestra di Creonte. Solo la sua morte può metter fine alla contaminazione derivante dalla colpa ereditaria che Antigone perpetuerebbe se il suo amore per Emone fosse consumato.

Con uno spirito estraneo a Hegel ma simile a quello di sant'Agostino e di Pascal, Kierkegaard cerca di affrontare il paradosso della colpa innocente. A questo proposito svolgono un ruolo rilevante le circostanze biografiche della sua rottura con Regine Olsen e ciò che egli sapeva di quel momento di disperata blasfemia di suo padre.

Se alle fantasie di Kierkegaard aggiungiamo l'esegesi filosofico-

ermeneutica che Hölderlin fa di Sofocle, insieme all'analisi di Heidegger di quell'ode corale dell'*Antigone* che secondo lui è il momento decisivo della civiltà occidentale (su questa esegesi ritornerò), se teniamo presenti Brecht e Anouilh e il saggio di Derrida, in *Glas* del 1974, su *Antigone*, è evidente il fascino dell'«interfaccia» tra filosofico e poetico a cui ha dato avvio l'interpretazione di Hegel del dramma.

Ma in Hegel ci sono altri casi in cui l'argomentazione astratta o diagnostica viene resa con magnifica «classe» stilistica. Possiamo accedere al pensiero del filosofo nel suo divenire. Le *Lezioni sulla filosofia della storia*, tenute tra il 1822 e il 1831, ci consegnano un vivace ritratto di Abramo che quasi ci inquieta. Hegel vide in lui la fonte sospetta di un persistente sradicamento, del rifiuto ebraico di sentirsi a casa propria all'interno della *communitas* sociale e politica. Allo stesso tempo l'assolutezza del monoteismo mosaico esercitava il proprio fascino su Hegel. Nelle religioni orientali anche la luce è sensuale e appartiene a questo mondo: d'ora in avanti, quindi, la luce è Jehova, «la pura unità». «La natura è stata ridotta a creazione», una straordinaria formulazione. Da questo feroce monismo deriva la fatalità dell'esclusione: ci può essere *un solo* popolo eletto. Con una lingua di crescente intensità, Hegel giunge a identificare il giudaismo mosaico con la totalità dello spirituale: «Vediamo negli ebrei che la dura schiavitù è messa in relazione col pensiero puro». Come ha insegnato Spinoza – il riferimento a lui in Hegel è raro – la legge mosaica è punitiva. Ma protegge gli ebrei dall'accettazione di ogni mondanità. Questa appropriazione divina ha fatto di Israele una comunità, ma non uno stato. Da qui la rapida scissione in due regni. La prosa hegeliana mima questa divisione, una polarità dietro l'altra. Un'antinomia organica rende zoppo il giudaismo: «*So rein geistig der objective Gott gedacht wird, so gebunden und ungeistig ist noch die subjektive Seite der Verehrung desselben*». La fioritura della soggettività insieme a quella dello stato-nazione giungerà solo con l'ellenismo e il cristianesimo. È il concetto di nazione che bandirà la superstizione e il ritualismo della condizione di paria.

Si potrebbero citare numerose pagine come queste, ispirate dalla necessità e dalla concisione, in cui il vento dell'argomentazione gonfia le vele dell'esplorazione di sé. Dove siamo più vicini, se non nella grande poesia, nel teatro o nella narrativa, alle immediatezze e alle nude energie del «pensiero sensibile»? Lo stile è goffo e sgradevole. Ma non è questo, Hegel sosterrebbe, il punto essenziale.

La teoria politica ha prodotto e coltivato una prosa di altissimo livello. Basti pensare a Machiavelli, a Milton sul regicidio o alla grande musica che Yeats sentiva in Edmund Burke.

La produzione di Marx è gigantesca. Per la mole, per la gamma di generi letterari, per la varietà delle loro voci. La sensibilità di Marx era nella sua quintessenza libresca e testuale, quella di un chierico nel vero senso della parola. Le biblioteche, gli archivi, le sale di lettura pubbliche erano il suo habitat naturale e il suo campo di battaglia. La carta stampata era l'aria che respirava. Alla sua morte il materiale non pubblicato ammontava a più di un migliaio di pagine manoscritte. È sotto questo aspetto che il controverso giudaismo di Karl Marx trova una sua pertinenza. Il suo essere immerso nella parola scritta generava a sua volta una strategia di delucidazione, di commento esegetico, di disputa semantica del tutto analoghi a quelli della pratica rabbinica e del dibattito talmudico. Il settarismo che fa appello ad affermazioni laicamente santificate che diventano canoniche, l'acrimonia nei conflitti

e nei litigi dogmatici, che marcheranno la storia e le fortune del marximo-leninismo, derivano direttamente dalla retorica analitica e profetica di Marx. Nelle lotte intestine, spesso sanguinose, del comunismo, la citazione, la critica ai testi e i riferimenti hanno importanza decisiva. Tutto questo porterà a un'immensa letteratura critica secondaria e terziaria. Il caporione comunista, come anche gli avversari eretici, che si tratti di Lenin, Stalin, Trockij o di Enver Hoxha, si sente chiamato a prodursi in scritti teorici per dar prova di sé in quanto «uomo del libro» (i lavori di Lenin sull'empirio-criticismo, di Trockij sulla letteratura, di Stalin sulla linguistica non sono affatto da buttar via).

Non esiste immagine dell'uomo, modello di storia o programma politico-sociale più *scritto* del marxismo. Nulla dopo la Torà che si sia nutrito di più di un'eredità di codificazioni testuali, di verità «sinaitiche», che porta da Marx ed Engels fino a Lenin e Stalin e, in un'importante diramazione, al «libretto rosso» di Mao. Con il crollo del marxismo-leninismo, crollo che rispecchia quello della teologia in Occidente, tutta un'eredità di *auctoritas* scritta che risale ai libri di Mosè e ai presocratici, di rispetto per il libro - riassunto nel tropo del «Libro della vita» - è probabilmente arrivata a un suo epilogo, a quello che io altre volte ho chiamato la sua «postfazione». Marx mette in discussione tutte le istituzioni e tutti i rapporti di potere; respinge le illusioni autoingannevoli e l'infantilismo della religione; spietata è la sua confutazione delle ideologie rivali; e inesorabile il suo disprezzo nei confronti dell'accettazione supina degli stereotipi delle convenzioni sociali. Ma, in nessun momento, Marx dubita della capacità del linguaggio, e soprattutto della parola scritta, di rappresentare, analizzare, modificare la realtà individuale e collettiva, di rimodellare la condizione umana. Il sovvertimento di Nietzsche nei confronti dello statuto delle proposizioni, la profetica separazione di significante e significazione di Mallarmé, la sistematica decostruzione di significati presunti e intenzionalità in Freud, sono estranei al logocentrismo classico di Marx. Egli sosteneva che «le idee non esistono separate dal linguaggio». Come Eraclito, filosofo che aveva studiato, Marx considerava un proprio assioma il fatto che «il fulmine del pensiero», quando colpisce il rotolo o il volume, il grosso tomo o il pamphlet, il manuale o la poesia, è capace di illuminare lo spirito assopito di uomini e donne, ridestandone l'umanità (l'istruzione è un caposaldo di ogni regime marxista). È proprio questa fede nell'onnipotenza della parola che ha ispirato le cieche ferocie della censura comunista e gli sforzi brutali del regime di creare un nuovo linguaggio (la «neolingua» orwelliana). Nel «mondo libero» la permissività ha spesso significato indifferenza. Quale potentato della Casa Bianca si sarebbe mai preoccupato, e ancor meno intimorito, per un epigramma di Mandel'stam? L'immagine di Marx nella rotonda della British Library è diventata un totem. È l'apoteosi, ora quasi del tutto estinta, della convinzione che «in principio era il Verbo».

Il repertorio stilistico di Marx era multiforme. Le sue prime ambizioni erano quelle letterarie tipiche della generazione postromantica. Vi facevano parte una progettata traduzione dei *Tristia* di Ovidio (un presagio di esilio?), il romanzo umoristico *Scorpione e Felice*, la fantasia scenica *Oulanem*, poesie liriche e scapigliate ballate che culminano nei *Wilde Lieder* del 1841. Ritorrerò più avanti sulla sua tesi di dottorato su Epicuro e Democrito, dal timbro più o meno convenzionalmente accademico. Per lungo tempo rimasta inedita, la *Critica della filosofia*

hegeliana del diritto pubblico mostra già quelle grandi capacità di serrata argomentazione e di concisa ironia che avrebbero caratterizzato le opere mature di Marx. Scritto in collaborazione con Engels, *La sacra famiglia* (1845) dirigeva contro «Bruno Bauer e consorti» quegli strumenti di prolungato sarcasmo e di sprezzante aggressione che fanno di Marx il più grande virtuoso dell'invettiva dopo Giovenale e Swift. Il virtuosismo è ancora una volta il marchio distintivo del furibondo attacco a Proudhon del 1847 in *Misère de la philosophie*. È impossibile attribuire l'esatta paternità delle parti del *Manifesto del partito comunista* lanciato con Engels nel 1848, ma raramente un discorso programmatico ed esortativo ha raggiunto tali vertici e ha avuto un impatto così travolgente e memorabile. La struttura grammaticale, l'accelerando delle proposizioni che si susseguono, la sintesi di analisi e certezza profetica, fanno di questo opuscolo una delle dichiarazioni che più ha avuto influenza nella storia. Le Tesi di Wittenberg di Lutero facevano parte dell'arsenale di Marx. Il resoconto sulle *Lotte di classe in Francia* del 1850 e *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, pubblicato due anni dopo, sono ancora qualcosa di diverso. In essi si fondono precisione analitica, satira, padronanza della teoria e rabbie immediate in una maniera paragonabile solo a quella del miglior Tacito. Già da soli questi epici pamphlet basterebbero a garantire la grandezza di Marx nella poetica del pensiero.

La sua attività giornalistica era torrenziale e spesso di altissima qualità. Per la «Presse» di Vienna il dottor Marx scrisse centosettantacinque articoli. Ci sono dotti scritti del Marx analista militare che commenta la guerra civile americana. Dal 1857 in poi, il filosofo fu impegnato a lavorare su bozze e appunti di vastità enciclopedica in vista di una *summa* di economia politica, che ha in effetti tutto il carattere di un'antropologia filosofica. Conosciuto come *Grundrisse* e pubblicato solo nel 1953, questo materiale sarebbe poi sfociato nei primi due volumi di *Das Kapital* (1867-79). Sono pochi coloro che leggono o hanno mai letto le successive sezioni di questa mastodontica opera incompiuta. In essa la parte del leone la fanno, senza alcun compromesso, i dati tecnici e statistici. Eppure, tra le distese sabbiose dell'inventario economico-sociologico, appaiono quei lampi di collera chiaroveggente, di promessa escatologica che sono parte integrante del genio di Marx. In una forma condensata e giornalistica, essi agiscono anche nella cosiddetta *Critica al programma di Gotha* del 1875. A questo si aggiunga l'abbondante mole della sua corrispondenza, con tutta la sua gamma di stili diversi che va dal pubblico al familiare, dal solidale al polemico, dallo spontaneo al sornegliato. Una munificenza di «atti di parola» che ha modificato il nostro mondo (in meglio e in peggio).

In Marx le interazioni tra letteratura e filosofia politica sono costanti. Le sue passioni letterarie e la sua attività di critico, i suoi contributi alla teoria del dramma storico e del romanzo, le sue letture onnivore, da vero e proprio topo di biblioteca, di opere classiche e moderne, sono stati esplorati in maniera magistrale [cfr. *Marx and World Literature* di S.S. Praver, 1976; tr. it., *La biblioteca di Marx*, Garzanti, Milano 1978, n.d.t.]. Il sospetto di Marx nei confronti degli scritti programmatici, *engagé*, la sua teoria di un «effetto Baalam» in virtù del quale l'effettiva produzione di un romanziere o di un poeta contraddirebbe, negherebbe la sua ideologia manifesta, hanno dato origine a teorie estetiche critiche come quelle di Lukács e di Sartre. La curiosità letteraria di Marx non conosceva limiti. Spaziava dal fosco sensazionalismo dei *Misteri di*

Parigi di Eugène Sue alle vette della tragedia greca. Marx legge Eschilo in originale poco prima di morire. Shakespeare è un punto di riferimento costante. Ad affascinare Marx non è solo il denaro come elemento melodrammatico in Shylock o nel *Timone d'Atene*, che era il suo dramma preferito. È la dinamica della storia così come è presente in Shakespeare e l'impareggiabile percezione dei rapporti di forza nei drammi romani e in *Macbeth*. Non meno dei suoi contemporanei tedeschi, Marx era impregnato di Goethe. Trovava esemplare la schiettezza sardonica di Mefistofele e meditava sulle allegorie riguardanti la finanza nella seconda parte del *Faust*. Egli giunge quasi a immedesimarsi con l'uso clandestino che il giovane Goethe fa di Prometeo. Prawer mostra che anche nelle opere di tipo giornalistico di Marx come *Herr Vogt* (1860) ci sono riferimenti a Pope, Sterne, Samuel Butler, Dickens, Dante, Voltaire, Rabelais, Victor Hugo e Calderón. Il marxismo è una «lettura del mondo».

Balzac non cessa mai di attirare e stupire Karl Marx. Ben prima dello stesso Marx, Balzac ha colto il concetto di plusvalore. Nel personaggio di Gobseck, il filosofo trova l'acuta intuizione psicologica di come l'avarizia capitalista sia una forma di senilità prematura. In particolar modo nella *Comédie humaine* c'è l'imparzialità del vero realismo, una chiaroveggenza che sovverte in modo radicale l'intento legittimista e reazionario di Balzac. È da Balzac, sostiene Gramsci, che Marx mutua l'importante definizione della religione come «oppio del popolo».

Il Pecksniff di Dickens, la descrizione di miseria e ingiustizia sociale in *Oliver Twist*, il Tupman del *Circolo Pickwick*, Martin Chuzzlewit vengono utilizzati da Marx e da Engels come immagini sintetiche per mettere alla berlina i loro avversari o quando vogliono dare sostanza alla loro protesta sociale. Come altri grandi artisti Dickens riesce ad arrivare a una «universalità concreta», all'esemplificazione delle verità storiche e sociali tramite il personaggio fittizio e la situazione narrativa. Marx vede in lui la conferma del paradosso aristotelico secondo il quale l'opera di fantasia possiede una verità che supera quella della storia.

I rapporti di Marx con Heine furono brevi ma complicati. Lo divennero ancora di più per effetto del giudaismo mascherato dei due e a causa dell'appassionato, anche se solo giornalistico, interesse di Heine per la filosofia dell'idealismo tedesco. L'ammirazione che Marx nutriva per la grandezza poetica di Heine si alternava a una paternalistica commiserazione e a un'avversione di stampo borghese per i suoi modi da bohémien (come Freud, altro iconoclasta, anche Marx era nei riguardi dei costumi privati un conservatore). Da parte sua Heine aveva in gran parte abbandonato il radicalismo della giovinezza e trovava riprovevoli le polemiche brutali di Marx. Fu comunque attraverso Heine che Marx riuscì a penetrare in alcuni aspetti della creazione lirica. Nel primo tomo del *Kapital* Heine viene ricordato come un amico e uomo dal coraggio eccezionale. Marx conosceva le fatali infermità del poeta, così come Heidegger quelle di Paul Celan.

Le citazioni di Dante e le allusioni al poeta sono numerose e acuminate. In risposta a un dirigente pieno di boria del «Times» di Londra, Marx evoca l'altisonante profezia di Cacciaguida: «Beato Dante, anche lui membro di quella disgraziata categoria dei «rifugiati politici», che non poteva essere minacciato da squalidi nemici come un dirigente del «Times»! Fortunato il «Times», che si è risparmiato un «posto prenotato» nel suo *Inferno*!». Un passo del *Paradiso* serve a illustrare la tesi di Marx che «un prezzo implica quindi sia la scambiabilità di una merce contro denaro sia la necessità di tale scambiabilità». Ed è ancora

un verso dantesco a dare avvio al viaggio colossale del *Kapital*.

È questa assunzione della letteratura al servizio di un pensiero economico e politico spesso astrattamente tecnico a essere sorprendente. Echi dal *Don Carlos* e da *Guglielmo Tell* di Schiller ispirano la sensibilità di Marx. La grande campana che rimanda alla «Glocke» schilleriana fa sentire i suoi rintocchi quando Marx affronta la questione centrale del lavoro produttivo. In una lettera alla figlia Jenny fa riferimento al *Faust* di Goethe, a *Felix Holt* di George Eliot e a *Shirley* di Charlotte Brontë.

La lezione di Marx e il suo stile si sono dimostrati gravidi di conseguenze. Il suo rifiuto della *Tendenzliteratur*, della letteratura che ha «su di noi un progetto percepibile» e ideologico, sarà una pietra d'inciampo per i dogmi di «realismo sociale» lenino-stalinisti. Il posto che Shakespeare, Goethe, Balzac occupano nel pantheon comunista viene riaffermato in *Letteratura e rivoluzione* di Trockij. La distinzione tra realismo classico, già proprio di Omero, e naturalismo moderno alla Zola, è fondamentale per Lukács e per uno stuolo di critici di minore importanza. La svolta impressa dal marxismo, d'altronde, fa sentire i suoi effetti ben al di là del comunismo in senso stretto. Gli studi di Walter Benjamin sul feticismo, sulla metropoli, sulla riproducibilità tecnica dell'arte derivano da Marx. Così come i temi da cui prende spunto Orwell nei suoi saggi sull'istruzione e su Dickens. Un lettore eclettico come Edmund Wilson attinge ampiamente da Marx e lo stesso fa Lionel Trilling quando inserisce il romanzo all'interno del suo ambiente sociale. La forte centralità che classe, proprietà e reddito occupano in Jane Austen fanno di lei una romanziera protomarxista e si avverte qualcosa di più di un sentore di marxismo nelle *Spoglie di Poynton* o nella *Coppa d'oro* di Henry James. Tutto il progetto della *littérature engagée* di Sartre è un esercitarsi in un «marxismo antimarxista». Allo stesso modo in cui lo sono molti interventi sociologico-estetici essenziali della scuola di Francoforte, soprattutto nel caso di Adorno. Nel mondo occidentale gli sforzi di trovare un accordo tra teoria marxista e psicoanalisi hanno dato vita a una vera e propria quantità industriale di studi. Che si sia d'accordo con loro o che li si rifiuti, noi leggiamo alla luce di Marx come alla luce di Freud.

È risaputo che Marx si rivolse alla filosofia non semplicemente per comprendere il mondo, ma per cambiarlo. Quante volte ci soffermiamo per cercare di cogliere l'orgogliosa vastità di quel proposito? Marx è convinto che il pensiero *possa* modificare il nostro mondo, che non ci sia forza più grande. Da qui il ruolo minimo che la morte ha nel marxismo, laddove la centralità della morte nel fascismo riveste un'importanza fondamentale.

Nondimeno Marx è fortemente inserito nella tradizione filosofico-speculativa. Qualsiasi studio su come Marx abbia usato Hegel e, in misura minore, Feuerbach, deve prendere in considerazione i suoi scritti nella loro totalità. I *philosophes* dell'illuminismo, Voltaire, Diderot, Rousseau, fanno spesso da sottotesto. Adam Smith, Ricardo, Bentham (su cui Marx ironizza) sono a giusto titolo considerati filosofi. Marx stesso ridisegna le linee di confine tra teoria politico-economica e argomentazioni metafisiche, revisione che può rifarsi ad Aristotele. A volte, come nella sua demolizione di Proudhon e nel tormentato rigetto di Stirner, Marx attribuisce alla «filosofia» un'aura quasi peggiorativa. Altrove fa mostra di una scrupolosa attenzione. Tutta la sua formazione universitaria è impregnata di filosofia antica. I giovani hegeliani facevano un parallelo tra l'epoca successiva alla morte del Maestro e

quella del pensiero greco dopo Aristotele. Lo stoicismo, l'epicureismo, lo scetticismo e l'esempio dei cinici, fornivano letture in contrasto tra loro della condizione umana in un clima di decadenza religiosa e di dispotismo politico paragonabile a quello dell'Europa tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Marx si chiedeva quale poteva essere la coscienza dell'individuo in un contesto immediatamente successivo a sistemi filosofici totalizzanti come quelli di Aristotele e di Hegel. La transizione dalla Grecia a Roma esercitava su di lui un grande fascino. «La morte di un eroe somiglia al tramonto del sole, non a quella di una rana che si è gonfiata fino a scoppiare.» Epicuro e Lucrezio, sovvertitori della religione, sono figure cruciali nella tesi di laurea di Marx sulla *Differenz der demokritischen und epikureischen Naturphilosophie* (il cui testo ci è pervenuto in forma incompleta). La preferenza per Epicuro risulta evidente. In lui il giovane Marx avverte un saldo umanesimo, uno sforzo per emanciparci dalla superstizione e dal timore degli dei. Il determinismo atomistico di Democrito abolisce la libertà umana. Alla luce dei successivi sviluppi, l'antimaterialismo della tesi di Marx non può che colpire. Come colpiscono le sue infioresciture stilistiche: «Proprio come Zeus crebbe tra i tumultuosi clangori armati dei cretesi, così il mondo è cresciuto tra i risonanti giochi di guerra degli atomi.» «Lucrezio ci mostra la guerra *omnium contra omnes* [...], una natura priva di Dio e un Dio privato del mondo.» I quaderni di appunti testimoniano un attento studio di Parmenide, di Empedocle, della revisione da parte di Plutarco della *doxa* greca. Troviamo quel paragone tra Socrate e Cristo, che ricorre in Hegel e che è centrale in Kierkegaard. Marx condivide il culto romantico per Prometeo che è «il più nobile santo e martire del calendario filosofico», calendario in cui, come abbiamo visto, è necessario che il pensiero si converta in azione.

La prosa di Marx si appropria di molte voci. È un maestro dell'epigramma: «La critica non è una passione del cervello; è il cervello della passione». Il linguaggio può diventare sentenzioso: «Se un'intera nazione potesse provare vergogna, sarebbe il leone che si raggomitola prima di spiccare il balzo». La lapidarietà diventa una formula risolutiva: «Lutero invero vinse la servitù per devozione sostituendovi la servitù per convinzione». «Il giorno della resurrezione tedesca verrà annunciato dal canto del gallo francese.» Tutto Ernst Bloch e tutta l'utopia radicale è contenuta in nuce nel «Non sono niente, e dovrei essere tutto» di Marx. Con un tocco lieve che riecheggia i *Dialoghi* di Luciano, la speranza e il programma della rivoluzione dovrebbero consistere nel permettere «all'umanità di separarsi a cuor leggero (*heiter*) dal proprio passato». Molto di Marx è entrato a far parte del patrimonio comune del linguaggio: «Essere radicali vuol dire cogliere le cose alla radice. Ma la radice, per l'uomo, è l'uomo stesso».

Quando si trattava di pathos sociale, Marx poteva rivaleggiare con Victor Hugo, Sue o Dickens nei loro peggiori momenti lacrimosi. Il 27 settembre del 1862 su «Die Presse» apparve un bozzetto sui disoccupati inglesi. Un padre distrutto vive in un piccolo cottage con le sue due figlie. Le fabbriche tessili chiudono: «Ora la famiglia non ha più nessun mezzo per guadagnarsi un pasto. A poco a poco veniva risucchiata nell'abisso della miseria. Ogni ora che passava li portava più vicini alla tomba». Presto una delle bambine muore di fame; la sorella trova a stento le forze per raccontare l'orrore della sua morte. Il guardiano dell'ospizio dei poveri «apprenderà con soddisfazione che a lui nessuna colpa viene imputata». La giuria coronerà la solenne commedia con il verdetto «decaduta per intervento di Dio» («*Gestorben in folge der*

Heimsuchung von Gott»). Un rimando implicito all'Ugolino dantesco prepara l'uso sarcastico di *Komödie*. E si noti il gioco di parole in *Heimsuchung*. Correntemente il termine significa «ricerca» o «afflizione» e qui invece sta a indicare l'intervento divino.

La traduzione non può nulla davanti alla pirotecnica risposta di Marx all'attacco sferrato da Karl Heinzen contro Engels, nell'ottobre del 1847. Marx fa ricorso alla volgarità ingiuriosa e alla brutalità cinquecentesca delle fustiganti cadenze di Rabelais:

Platt, großprahlend, brambasierend, thrasonisch, präntiös-derb im Angriff, gegen fremde Derbheit hysterisch empfindsam; das Schwert mit ungeheurer Kraftvergeudung schwingend und weit ausholend, um es flach niederfallen zu lassen; beständig Sitte predigend, beständig die Sitte verletzend; pathetisch und gemein in komischer Verstrickung; nur um die Sache bekümmert, stets an der Sache vorbeistrefend; dem Volksverstand kleinbürgerliche, gelehrte Halbbildung, der Wissenschaft sogenannten «gesunden Menschenverstand» mit gleichem Dünkel entgegenhaltend; in haltlose Breite mit einer gewissen selbstgefälligen Leichtigkeit sich ergießend; plebejische Form für spießbürgerlichen Inhalt; ringend mit der Schriftsprache, um ihr einen sozusagen rein körperlichen Character zu geben [...]; tobend gegen die Reaktion, reagierend gegen den Fortschritt [...]. Herr Heinzen hat das Verdienst, einer der Wiederhersteller der grobianische Literatur, und nach dieser Seite hin eine der deutschen Schwalben des herrannahenden Völkerfrühlings zu sein.

Triviale, spaccona, fanfarona, trasoniana, pretenziosamente rude nell'attaccare, istericamente sensibile alla rudezza altrui; roteante la spada con ampio slancio, e immenso spreco di forze, per farla ricadere di piatto; intenta di continuo a predicare la morale e a violare la morale; intreccio comiccissimo di patetico e volgare; unicamente preoccupata della cosa, e sempre incapace di afferrare la cosa; contrapposizione, con pari presunzione, all'intelletto popolare una semicultura erudita piccolo-borghese, e alla scienza un cosiddetto «sano buon senso»; riversantesi in una prolissità senza limiti con una certa soddisfatta leggerezza; forma plebea per contenuto piccolo-borghese; in lotta con la lingua letteraria per darle un carattere per così dire puramente carnale [...]; strepitante contro la reazione, reattiva contro il progresso [...]. Il signor Heinzen ha il merito di essere un restauratore della letteratura grobiana e, sotto questo aspetto, una rondine tedesca dell'imminente primavera dei popoli.

(K. Marx, *La critica moraleggiante e la morale criticante. Contributo alla storia della cultura tedesca. Contro Karl Heinzen*, di Karl Marx, tr. it. di F. Codino, in K. Marx - F. Engels, *Opere VI. Ottobre 1845 - marzo 1848*, a cura di F. Codino, Editori Riuniti, Roma 1973)

Non sembra di leggere Céline? Qualche giorno dopo Marx riprende il suo attacco furibondo utilizzando citazioni da *Pene d'amore perdute* e da *Troilo e Cressida* (il personaggio di Tersite gli piaceva molto). A esso comparabile nell'arte della derisione erudita è la confutazione di Proudhon in *Misère de la philosophie* che Marx scrisse in francese. Proudhon viene ridicolizzato come un falso Prometeo, «un curioso personaggio: così debole in logica, come in economia politica». È il titolo del secondo capitolo a richiamare l'attenzione: *La metafisica dell'economia politica*. Per Karl Marx l'economia politica, così come si sviluppa a partire da Adam Smith e da Ricardo, è una filosofia. Si tratta di un'analisi sistematica e di una visione della giustizia, dell'etica, della razionalità esaustive quanto la *Repubblica* e le *Leggi* di Platone. Ed è assai indicativo della cultura letteraria di Marx e del suo rifiuto di confini artificiali il fatto che questo trattato, spesso di carattere specialistico, si concluda con un'inesorabile citazione dal romanzo storico di George Sand *Jean Ziska*.

Der 18te Brumaire des Louis Napoleon resta un classico nell'ambito dell'ironia e della rabbia. La sua seconda frase è diventata proverbiale: quando Hegel affermava che gli eventi e i personaggi decisivi della storia si presentano due volte si era dimenticato di aggiungere «la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa». Nella crisi del

1848-51, Marx vede una macabra parodia del 1789. «Non è nel passato ma solo nell'avvenire che la Rivoluzione sociale del XIX secolo potrà trovare la fonte della sua poesia.» Bisogna «lasciare che i morti seppelliscano i loro morti» (gli echi dalle scritture fanno spesso da basso ostinato nella lingua di Marx). Così come le caustiche allusioni alla storia antica:

Der 2. Dezember traf sie wie ein Blitzstrahl aus heiterm Himmel, und die Völker, die in Epochen kleinmütiger Verstimmung sich gern ihre innere Angst von den lautesten Schreien übertäuben lassen, werden sich vielleicht überzeugt haben, daß die Zeiten vorüber sind, wo das Geschnatter von Gänsen das Kapitol retten konnte.

Il 2 dicembre li colpì come un fulmine a ciel sereno; e i popoli, che nei periodi di depressione e di scoraggiamento lasciano volentieri stordire la loro paura segreta da coloro che gridano più forte, si saranno forse convinti che sono passati i tempi in cui lo schiamazzo delle oche poteva salvare il Campidoglio.

(tr. it. di P. Togliatti, a cura di G. Giorgetti, Editori Riuniti, Roma 2001)

L'ironia si fa più pungente: «Borghesi fanatici dell'ordine vengono fucilati ai loro balconi da bande di soldati ubriachi, il sacrario della loro famiglia viene profanato, le loro case vengono bombardate per passatempo in nome della proprietà, della famiglia, della religione e dell'ordine». I democratici nella Camera dei deputati «credono alle trombe, agli squilli delle quali crollarono le mura di Gerico», ma da loro esce solo il belato di una retorica impotente. Qual era il vantaggio di cui godeva Luigi Napoleone? «Come bohémien, come *Lumpenproletarier*» - caustica definizione di un proletario coperto di finti stracci - poteva usare i mezzi più grossolani e volgari. La sua sinistra mediocrità era il vero strumento del suo successo. Più avanti si apre una frase che, come un serpente, striscia fino al veleno di dieci latinismi astratti. In uno stato indicibile e assordante di «confusione, fusione, revisione, proroga, costituzione, cospirazione, coalizione, emigrazione, usurpazione e rivoluzione» il borghese furibondo grida: «Meglio una fine con spavento che uno spavento senza fine!». La chiusa è un'esatta profezia del 1871 con vent'anni di anticipo: «Ma quando il mantello imperiale cadrà finalmente sulle spalle di Luigi Bonaparte, la statua di bronzo di Napoleone precipiterà dall'alto della colonna Vendôme». Se una poetica della rabbia derisoria esiste, eccola qui.

L'Ottocento e con lui il romanticismo erano ossessionati dall'ideale e dal prestigio dell'epica. Chateaubriand, posseduto dal demone del progetto epico, traduce *Paradiso perduto*. Wordsworth aspira a interiorizzare l'epica nel *Preludio* e *L'escursione*. Il ciclo della *Comédie humaine* di Balzac e quello di *Rougon-Macquart* di Zola rivendicano la loro dimensione di epopea. La *Légende des siècles* di Victor Hugo voleva essere una panoramica epica di tutta la storia. Al termine della sua carriera, Hugo scrive poemi epici di carattere teologico-apocalittico per rivaleggiare con Dante e Milton. Si pensi a *L'anello* e *il libro* di Browning o a *I dinasti* di Hardy. Le immensità di uno sguardo panottico caratterizzano la pittura storica e l'architettura postromantica, le partiture titaniche di Mahler e Bruckner. In quale altro modo la sensibilità avrebbe potuto interloquire e competere con la saga napoleonica e col gigantismo della rivoluzione industriale? Il sogno epico trovò piena realizzazione per tre volte: in *Moby Dick*, in *Guerra e pace* e nel *Ring* wagneriano.

Si può guardare all'*opera omnia* di Karl Marx come a un'epica del pensiero, come a un'*Odissea* che dalle tenebre procede verso le lontane sponde della giustizia e della felicità umana. Perfino nei suoi testi

specialistici economico-sociologici si sente in sottofondo un rullar di tamburi, una cadenza di marcia verso il domani (cfr. *Les Mages* di Hugo o lo slancio iniziale delle sinfonie di Beethoven). La spinta in avanti di quest'onda, come nelle profezie di Amos infuriato, trova alimento in una rabbiosa speranza. Quando i manoscritti del 1844 prefigurano un mondo in cui si scambierà fiducia con fiducia e non danaro con danaro, a ispirarlo è un dinamismo di tipo messianico. Non meno dell'*Odissea* omerica o dell'*Eneide*, il racconto analitico e critico di Marx ha come proprio archetipo un viaggio verso casa. Ernst Bloch ne fa una memorabile sintesi: un luogo «che nell'infanzia riluce a tutti e dove ancora non è stato nessuno: la patria». Che questo viaggio dovesse portare al dispotismo e alla sofferenza, a mostruose ingiustizie e corruzione, che inutilmente cercasse di negare ciò che Hegel aveva chiamato l'essenza tragica della storia, non inficia la grandiosità di quel sogno. Dimostra che è falso, senza togliergli valore, il riconoscimento che il socialismo utopico ha reso al potenziale di altruismo e di miglioramento insito nel genere umano. Quando la vera rivoluzione arriverà, dichiarava Trockij, «l'uomo medio assurgerà alle altezze di un Aristotele, un Goethe o un Marx». Il *Manifesto* guarda a Shakespeare: con il rovesciamento del vecchio ordine «tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria». La citazione dalla *Tempesta*, l'omaggio ad Aristotele e a Goethe non sono infioresciture ornamentali. Essi raccontano una delle grandi, tragiche avventure dello spirito umano, la filosofia che cerca di trasformarsi in quell'altra voce della poesia che è l'azione. «In principio era l'azione.»

Cosa c'è ancora da aggiungere ai voluminosi studi sul genio linguistico di Nietzsche, di una virtuosità stilistica così innovativa pari a quella della sua filosofia, due originalità che appaiono perfettamente intrecciate? Un rapsodo sofista per i suoi detrattori, il più magnetico dei pensatori per i suoi seguaci di tutto il mondo. Forse un unico aspetto merita di essere sottolineato.

Come i presocratici che gli erano tanto cari, Nietzsche è un filosofo nei cui scritti si fondono speculazione astratta, poesia e musica. La musica permea l'esistenza di Nietzsche. Lui stesso compone. Le sue parole sono messe in musica tra gli altri da Gustav Mahler. Nietzsche scrive poesie. La sua anti-etica, la sua anti-metafisica pervadono la modernità. La tripla interazione fra canto, *doxa* e poesia che noi intravediamo in Pitagora o Parmenide, in Nietzsche è messa in atto. Essa è essenziale alla sua critica del razionalismo socratico e della filosofia dell'accademia. In lui la poesia e la musica del pensiero sono prese alla lettera.

Gli *Idilli di Messina* sono sette lievi poesie liriche databili 1882 e non esenti dall'influenza di Heine. In esse risuonano note tipicamente nietzschiane: il desiderio di dormire dell'insonne, l'incanto degli uccelli in volo, le stelle del cielo del Mediterraneo. Emerge una polemica importante: «Ragione? - un brutto affare questo», la ragione che è del tutto inferiore a «canto, scherzo e arie da vaudeville». Nietzsche irride la propria vocazione poetica: «Tu un poeta? - È così malridotto il tuo cervello?». Ma il picchio sul cui ticchettio si è modellata la metrica di Nietzsche non sarà rinnegato: «Sì, *mein Herr*, voi siete un poeta!». Tre anni dopo si sarebbe capito che l'uccello aveva visto perfettamente nel giusto.

Il *Nachtwandler-Lied*, il canto notturno del nottambulo, è al contempo il momento culminante e il finale di *Così parlò Zarathustra*. È chiaramente fatto per essere cantato:

O Mensch! Gib acht!
Was spricht die tiefe Mitternacht?
«Ich schlief, ich schlief -,
Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -
Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh -,
Lust, tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit -,
- Will tiefe, tiefe Ewigkeit!»

Uomo sii attento!
Che dice la mezzanotte profonda?
«Io dormivo, dormivo -,
«Da un sonno profondo mi sono risvegliata: -
«Profondo è il mondo,
«E più profondo che nei pensieri del giorno.
«Profondo è il suo dolore -,
«Piacere - più profondo ancora di sofferenza:
«Dice il dolore: perisci!
«Ma ogni piacere vuole eternità -,
« - vuole profonda profonda eternità!»
(tr. it. di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 1968)

Questi undici versi sono pervasi dalla profondità e dalle tenebre della mezzanotte, dalla penombra tra sonno e veglia. La profondità, filosofica o poetica che sia, è essa stessa un modo in cui l'oscurità vive. Non è nella luce del giorno, e Nietzsche era stato il celebrante dell'aurorale e del pieno mezzogiorno, che il mondo rivela la propria profondità. Una profondità di sofferenza (*Weh*), di desiderio (traduzione imprecisa di *Lust*, corrispondente al *conatus* spinoziano, di ciò che è libidico nella coscienza e nell'animo umano). Nessun dolore nel nostro cuore (*Herzeleid*) è profondo quanto questi contraddittori impulsi o appetiti primari. Pena, patimento esigono fugacità. Ma il *Lust* vuole eternità, «profonda, profonda eternità». Perché tale è la forza della vita al di là del bene e del male.

È difficile citare una lirica tanto breve su cui gravi una pressione emotiva e intellettuale più forte. La sua struttura anaforica ha già fatto gran parte del cammino per diventare musica. La complessa punteggiatura ricorda la notazione musicale. È così assurdo udire il pensiero con voce di contralto? Qui ontologia e poesia si trovano in una suprema interanimazione. Il tema che in questo saggio abbiamo affrontato potrebbe esaurirsi del tutto in questo testo.

Notando la concomitante pubblicazione nel 1890 dei suoi *Principi di psicologia* e del romanzo *La musa tragica* di suo fratello Henry, William James affermò che quello sarebbe stato davvero un «anno memorabile per la letteratura americana!!». La sua ferma convinzione che il linguaggio dovesse essere marcatamente democratico e accessibile, rendeva difficile a William James apprezzare le bizantine circonvoluzioni dello stile dell'ultimo Henry James. Al massimo poteva ammettere che *Le ali della colomba* e *La coppa d'oro* erano riusciti «in un certo qual modo *ad arrivarvi*, nonostante l'irragionevolezza del metodo e le loro *lungaggini*, che non sono l'unico a deplorare». Il paladino del pragmatismo a volte però era capace di sfoggiare un certo brio stilistico. Sapeva esemplificare come la passione per la comprensione intuitiva «preferisca una certa dose di incoerenza, precipitazione e frammentarietà [...] anziché un modo astratto di concepire le cose che, mentre le semplifica, allo stesso tempo ne dissolve la concreta pienezza». Reputava che «la corsa in avanti del nostro pensiero attraverso le proprie zone marginali è l'eterna peculiarità della vita del pensiero stesso». Henry James sarebbe stato d'accordo su questo alludere a una zona d'ombra, anche se avrebbe preferito sostituire «pensiero» con «sensazione». I frutti del lungo dialogo, anche se spesso non completamente esplicitato, tra il filosofo e il romanziere non sono stati ancora completamente colti. Entrambi erano affascinati dalla fenomenologia della coscienza e dai mezzi analitici o immaginativi con i quali si può arrivare a intuirne la dinamica. Mentre Henry, come del resto faceva il fratello, guardava a Flaubert e a Turgenev, William James trovò con Bergson una decisiva affinità.

Quando nel 1927 venne conferito a Henri Bergson il premio Nobel per la letteratura, tale riconoscimento fu giudicato quello a lui più consono. Per i detrattori la cosa veniva a confermare che l'eccellenza di Bergson era soprattutto di tipo letterario piuttosto che filosofico. In egual modo dotato per la matematica e per le lettere, Bergson esordì tenendo i propri corsi su testi classici e moderni: Sofocle, Montaigne, Molière e Racine. Nel 1884 il giovane insegnante curò l'edizione di una selezione degli scritti di Lucrezio. Era una scelta rappresentativa di quel che sarebbe stato il suo futuro. Utilizzando fonti filosofiche classiche, il suo commento si estendeva anche a Shakespeare e a Musset. Il ciclo di lezioni sul riso, pubblicate con il titolo di *Le Rire*, lo rese celebre. In questa spumeggiante meditazione sono presenti Thackeray e Mark Twain, e Bergson cita non solo Cervantes e Molière, ma anche gli abili commediografi di *boulevard*. La scoperta di Ruskin non fu per Bergson meno proficua di quanto lo sarebbe stata per Proust. Il libro di Ruskin *Pittori moderni* del 1843, con la sua simbiosi tattica di astrazione teorica e di lirismo, ispirò Bergson nell'elaborazione del proprio modello di intuizione estetica e di creatività. Da quel momento in poi, l'analisi bergsoniana dell'interiorità psichica e delle forme simboliche sarà indirizzata a fini filosofici ed epistemologici.

Come nel *Simposio* platonico, le proposizioni di Bergson discenderanno dal concetto di *poiesis*, concetto al contempo metafisico ed estetico, scenico e sistematico. La definizione centrale è quella di

durée, di genesi soggettiva e interiore della temporalità esistenziale e percepita, radicalmente diversa dagli usi cronometrici, lineari e neutri (finzioni razionali) del tempo. La coscienza danza «sulla musica del tempo». Essa è, insegna Bergson, l'immediatezza del tempo in movimento, un «moto spirituale» interno e incessante. L'ego stesso è eternamente metamorfico nella sua attività di integrazione intuitiva di passato, presente e futuro. In un certo senso, tutta la costruzione di Bergson sviluppa *«l'homme ondoyant et divers»* di Montaigne e il suo *«je ne peints pas l'être, je peints le passage»* (e come si fa a distinguere negli *Essais* il genio filosofico da quello linguistico?). Per Bergson i segni introspettivi che ci permettono di registrare questi formativi processi vitali sono in sostanza razionali. Essi sono passibili di spiegazione cognitiva. Questo «impressionismo logico», enunciato già nel 1903, questo platonismo cartesiano, sancisce l'originalità di Bergson e il fascino esercitato dal suo insegnamento sui suoi contemporanei. L'intuizionismo bergsoniano lascia intravedere il «moto ondulatorio del reale» (*l'ondoyant* di Montaigne). Per una di quelle simmetrie o di quelle armonie di accordi allo stesso tempo cruciali e sconcertanti che si verificano nella storia del pensiero e delle metafore, la «teoria ondulatoria» di Bergson corrisponde a quanto all'epoca si andava sviluppando nella fisica atomica, nella relatività e nelle ricerche sulla luce. Le «onde» caratterizzeranno i modelli elettromagnetici e termodinamici, così come la musica di Debussy e i romanzi di Virginia Woolf. Bergson si situa in un punto in cui si incrociano linee di sensibilità che, per così dire, entrano in risonanza l'una con l'altra.

Questa attiva fluidità e questo fluttuante composto della durata sono la condizione dell'estetico. La letteratura offre un accesso privilegiato alla cadenza, alla coreografia dell'esperienza interiorizzata. Novalis aveva definito la poesia «realtà assoluta». Ma la grammatica, per quanto duttile e creativa, può trasporre la sua linearità nel flusso dell'immediato? Proust, Joyce, Faulkner e Broch, sulla scia di Bergson, dedicheranno la loro attenzione a questo enigma epistemologico. La narrativa moderna d'avanguardia è integralmente filosofica. Solo la poesia e l'arte (il cinema è imminente) possono rendere percepibile quel continuum, quella pulsazione dell'essere in genere mascherata o distorta da realtà superficiali, convenzionali, statisticamente ordinate. Questa sarà la lettura che farà Heidegger, secondo un proprio registro, del dipinto di Van Gogh *Un paio di scarpe* o della poesia di Rilke. Nell'arte inferiore, afferma Bergson, questo rendere percepibile produce pura e semplice fantasia, mentre nell'arte e nella letteratura più importanti comunica verità più ricche di significato sull'umano di quanto facciano le scienze. Solo la grande arte o la grande letteratura permettono «lo studio dell'anima nella sua concretezza», dove «concretezza» è per paradosso una serie infinita di sfumature e di *nuances*. Di questa serie la melodia è la componente più fedele. Bergson non nasconde affatto quanto questa sua convinzione sia debitrice alla musicalità sinestetica di Baudelaire e Verlaine. Le fluttuanti energie della coscienza umana, precedentemente inesplorate, vengono svelate, come dice Bergson, dalla melanconia virgiliana o dalla «scoperta» da parte di Rousseau del sublime nel paesaggio alpino. Queste innovazioni, per usare esattamente le parole di Schiller, sono «spinte dal profondo» e hanno origine nei recessi della psiche. L'intuizionismo di Bergson evita il mistico e tende invece ad avanzare o a recedere sempre all'interno della salvaguardia della ragione. Da qui, come lui stesso osservava, una sua affinità con Plotino.

Le fissità lessicali e sintattiche che abbiamo ereditate non potranno mai colmare del tutto lo scarto tra formulazione da un lato, flusso e vortice della coscienza dall'altro. Lo sforzo per giungere a questo è così descritto in *La Pensée et le mouvant*: «imbottigliata appena sgorgata dalla sorgente», l'intuizione non può essere comunicata se non attraverso un «simbolismo linguistico». In analogia col calcolo matematico, la configurazione linguistica cerca di bloccare momentaneamente il flusso, le ondate della coscienza, così da renderci consapevoli della loro vitalità per natura impossibile da catturare. Attento al massimo grado sia alle spontaneità sia alle limitazioni delle risorse verbali, Bergson giunge alla conclusione che esse esprimano meno lo spettro e le sfumature multiformi della coscienza di quanto lo facciano i colori o i suoni musicali. Pur nei suoi limiti, la poesia si avvicina, più di quanto faccia la prosa, alla fonte dei valori psichici. In una visione che è memore delle emanazioni plotiniane, Bergson tenta di rintracciare la genesi di immagini e di strutture simboliche a partire dall'esperienza psichica. Questo lo porta a un'indagine psicologica dei ritmi e delle tonalità verbali: «L'aspetto musicale dello stile, è forse quello essenziale [...]. Quando scrivo un paragrafo, i punti e le virgole vengono prima del testo; la punteggiatura precede la frase e le parole. È un movimento interiore a indicarmi che a un certo punto devono esserci, se è possibile (esistono di questi casi fortunati!), delle parole con un'identica consonanza che si susseguono». Bergson sostiene che le asserzioni di Cartesio nel *Discours* acquisiscono energia grazie a un ritmo che dipende dalla punteggiatura. Andrebbero lette a voce alta, come la poesia. In nessun momento gli «armonici» di Bergson sono più convincenti che nel paragone che fa tra il riso e la schiuma sulla cresta dell'onda:

Les vagues s'entre-choquent, se contrarient, cherchent leur équilibre. Une écume blanche, légère et gaie en suit les contours changeants. Parfois le flot qui fuit abandonne un peu de cette écume sur la sable de la grève. L'enfant qui joue près de là vient en ramasser une poignée, et s'étonne, l'instant d'après, de n'avoir plus dans le creux de la main que quelques gouttes d'eau, mais de une eau bien plus salée, bien plus amère encore que celle de la vague qui l'apporta. Le rire naît ainsi que cette écume.

Le onde si urtano tra loro, si contrariano, cercano il loro equilibrio. Una spuma bianca, leggera e gaia ne segue i contorni cangianti. A volte l'onda che fugge abbandona un po' di questa spuma sulla sabbia della spiaggia. Il fanciullo che gioca là vicino va a raccoglierne un pugno, e si stupisce, l'istante dopo, di non avere nel cavo della mano altro che qualche goccia d'acqua, ma d'un acqua molto più salata, molto più amara ancora di quell'onda che la portò. Il riso nasce come questa spuma.

(tr. it. di Federica Sossi, Feltrinelli, Milano 2011)

Oltre a un bambino, solo Nietzsche può emulare questa incisiva leggerezza. Un mercuriale *élan*, termine che Bergson fece suo, stimola la scoperta psicologico-epistemologica.

L'influenza di Bergson sulla letteratura, sebbene soffusa e atmosferica, e spesso di seconda mano, fu pervasiva. Per un certo periodo il «bergsonismo» divenne un clima generale del sentire e uno dei primissimi esempi di penetrazione nei media di temi dibattuti nelle aule accademiche. Gran parte dello *charme* emanato da Bergson poteva essere solo frivola mondanità - la Parigi alla moda si accalcava ai suoi corsi -, ma l'interesse e l'impatto erano autentici.

Già nel 1913, Proust, suo lontano parente, veniva etichettato come «un discepolo in tutto e per tutto di Bergson». Questa definizione sarebbe diventata un luogo comune. Come ha mostrato J.N. Megay nel

su *Bergson and Proust* (1976), si tratta di un fraintendimento. Dopo un incontro iniziale nel 1890, i contatti personali tra i due furono rari e cessarono quasi del tutto a partire dal 1913. Nella *Recherche* il filosofo compare solo una volta in un passo aggiunto nel 1921. Nel maggio del 1904 Bergson fa l'elogio della traduzione di Ruskin fatta da Proust; quanto a Proust, egli non legge quasi più nulla di Bergson dopo *L'Évolution créatrice*. In un'intervista data alla stampa nel 1913, lo scrittore mira a distanziare il suo imminente romanzo dalle dottrine del filosofo. Egli sottolinea le differenze tra la *mémoire* bergsoniana e il proprio modello di memoria volontaria e involontaria. Sul sonno e i sogni le sue opinioni non sono quelle di Bergson, e Proust, a differenza di William James, è scettico nei riguardi dell'interesse bergsoniano per lo spiritualismo e della sua fede nella sopravvivenza dell'anima. Bergson, da parte sua, non era un assiduo lettore di Proust. Non nutrì mai dubbi sulla superiorità della filosofia sulla narrativa. Egli esprimeva un'ammirazione formale nei confronti dell'acume psicologico e delle doti stilistiche di Proust, ma era convinto che la *Recherche* non lasciasse i lettori con quel senso di «vitalità accresciuta» che distingue le grandi opere artistiche. Un'arte veramente grande deve «lasciare la porta aperta alla speranza». In questo Proust non riesce. Verso la fine della sua venerabile vita, Bergson dichiarò che Proust essenzialmente aveva girato le spalle sia alla *durée* sia all'*élan vital*. Un abisso separava le loro rispettive letture del mondo. Quello che rimane da spiegare è la funzione del giudaismo o del semi-giudaismo, capitolo particolarmente affascinante, in Montaigne, Bergson e Marcel Proust.

Il rapporto di Bergson con la persona di Péguy e con le sue opere era di tutt'altro ordine e fu molto più carico di conseguenze. È da annoverare tra le «ricche ore» dell'incontro tra il filosofico e il poetico. Péguy legge Bergson a partire dal 1900 e dichiara che è lui il suo «unico autentico maestro». Frequentava le sue lezioni assiduamente. Deluso dal fatto che Bergson non l'avesse aiutato nella sua precaria situazione, Péguy rompe i contatti nel 1912. Ma solo esteriormente. Scrive a Bergson in una vibrante lettera del 2 marzo 1912: «Siete voi che avete riaperto le fonti della vita spirituale in questo paese». Sa che per lui «separarsi da Bergson è impossibile». Il 1914 porterà la loro riconciliazione personale. Bergson diventerà il sollecito protettore della famiglia rimasta orfana di Péguy.

Charles Péguy, nella maniera cannibalica che gli è propria, ingerisce Bergson. All'elegante ottimismo del filosofo conferisce un'inflessione tragica, quasi materialista. Riecheggia l'idea (plotiniana) di Bergson dell'istante presente come eternità in potenza. L'ondeggiare della sua eloquenza con i suoi apici, con le sue ripetizioni, sembra concretizzare lo slancio in avanti della *durée*. L'onda di marea è sul punto di irrompere nel futuro. Queste concordanze e pretese di affinità - Bergson intanto manteneva il suo distacco *mondaine* - ispirano l'inquieto omaggio, la glossa in *Note sur M. Bergson et la philosophie bergsonienne* e la finale *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie*, «nota» di dimensioni gigantesche che si occupava, e meravigliosamente, anche del genio di Corneille. Questi trattatelli, rilevanti ai fini del dialogo tra metafisica e letteratura del quale mi sono qui posto in ascolto, esprimono la travagliata fedeltà di un cattolico riotto nei confronti di un maestro i cui scritti erano stati messi all'Indice. Non meno dello stesso Péguy, Bergson, civettando col cattolicesimo, contravveniva alla «mummificazione, alla burocrazia, alla presenza della morte» che caratterizzano l'*ecclesia* ufficiale con le sue censure. Per Péguy «il

bergsonismo non è una geografia, è una geologia» che getta una luce inedita sui sommersi misteri della grazia «essa stessa il più profondo dei problemi cristiani» (Simone Weil, imbevuta di Bergson, si sarebbe trovata d'accordo). Ma il compito non è stato portato a termine. Henri Bergson «ha reso una volta per tutte insostenibili e indifendibili il materialismo, l'intellettualismo, il determinismo, l'associazionismo, il meccanicismo», ma non li ha resi inaccettabili per coloro che vogliono comunque accettarli. Queste fosche previsioni sono tra le ultimissime parole che Péguy scrisse alla vigilia della sua eroica morte, da lui lucidamente prevista. Il dialogo con Bergson si interrompe a metà.

Ben più arduo da determinare, anche se generalmente dato per implicito, è il ruolo avuto da Bergson nello sviluppo del flusso di coscienza nella narrativa. *Les Lauriers sont coupés* di Edouard Dujardin, che Joyce indica come proprio riferimento tecnico, era apparso nel 1887. I monologhi interiori di Valéry e i suoi tentativi di fermare, di cristallizzare il flusso temporale, risalgono agli inizi dell'ultimo decennio dell'Ottocento. Tuttavia nel romanzo la moda della fluidità introspettiva, della memoria come continuum sembra riverberare l'ampio diffondersi dell'autorità della dottrina bergsoniana. Le «particelle ondulatorie» e il dispiegarsi di effetti luminosi sui margini o sull'alone della coscienza ispirano gli esperimenti nella narrativa che vanno da Proust e Joyce a Virginia Woolf, Faulkner e Broch. La narrazione diventa flusso, in senso bergsoniano, in *L'urlo e il furore*, *Al faro* e nella *Morte di Virgilio*. Il paradosso è che non c'è prosa più classicamente limpida di quella di Bergson.

Propugnatore della mutevolezza, Bergson non ha mai modificato il tono, le invarianti performative del suo stile magistrale. Fin dai suoi inizi in lui furono presenti una cortese disciplina e una seducente compostezza. La nostra attenzione, là dove c'è una fluidità di fuggevoli sfumature

qui empiètent les unes sur les autres, elle aperçoit des couleurs tranchées, et pour ainsi dire solides, qui se juxtaposent comme les perles variées d'un collier: force lui est de supposer alors un fil, non moins solide, qui retiendrait les perles ensemble.

sconfinanti le une nelle altre, essa scorge colori ben netti e per così dire solidi, giustapposti come le perle variegata di una collana: necessariamente bisogna allora supporre un filo, altrettanto solido, che tenga unite le perle.
(tr. it. di Giancarlo Penati, La scuola, Brescia 1974)

Solo una piccola frazione del nostro passato è funzionale al nostro pensare:

mais c'est avec notre passé tout entier, y compris notre courbure d'âme originelle, que nous désirons, voulons, agissons. Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu'une faible part seulement en devienne représentation.

è invece con tutt'intero il nostro passato, ivi compresa la particolare curvatura della nostra anima all'origine, che desideriamo, vogliamo ed agiamo. Dunque il passato ci si manifesta in modo integrale come una spinta, una tendenza, sebbene soltanto in piccola parte divenga rappresentazione.

Si noti l'immagine priva di forzatura in *courbure d'âme* e l'orizzonte che rimanda al calcolo in *intégralement*. Con un rapido colpo si liquida la fantasia delle Idee platoniche: «*Cela revient à dire que le physique est du logique gâté*». Poi il passo si accelera:

La vie toute entière, animale et végétale, dans ce qu'elle a d'essentiel, apparaît comme un effort pour accumuler de l'énergie et pour la lâcher ensuite dans des

canaux flexibles, déformables, à l'extrémité desquels elle accomplira des travaux infiniment variés. Voilà ce que *l'élan vital*, traversant la matière, voudrait obtenir tout d'un coup.

Cosicché la vita interna, animale e vegetale, sembra essere essenzialmente uno sforzo per accumulare energia e per lanciarla poi in canali flessibili, deformabili, alla cui estremità eseguirà lavori infinitamente vari: ecco ciò che lo *slancio vitale*, attraversando la materia, vorrebbe ottenere d'un sol colpo.

L'elettricità come paradigma intertestuale resta elegantemente sottaciuta. O si consideri come viene trattato il tema della grazia, di quelle mentalità che sconfinano nel misticismo nei tardi scritti di Bergson, il cui approccio fra i contemporanei trova un unico parallelo possibile in William James e T.S. Eliot. Ovunque, una chiarezza che ha quasi del prosaico esalta la pulsione della coscienza verso la libertà. Quella di Bergson è un'aura festiva in cui si accentua il contrasto con Freud:

Au moment où l'acte va s'accomplir, il n'est pas rare qu'une révolte se produise. C'est le moi d'en bas qui remonte à la surface. C'est la croûte extérieure qui éclate, cédant à une irrésistible poussée. Il s'opérait donc, dans les profondeurs de ce moi, et au-dessous de ces arguments très raisonnablement juxtaposés, un bouillonnement et par là même une tension croissante de sentiments et d'idées, non point inconscients sans doute, mais auxquels nous ne voulions pas prendre garde.

Ma non è neppure raro che, nel momento in cui l'atto sta per compiersi, avvenga una rivolta. L'io dal basso risale alla superficie. La crosta esterna scoppia, sotto una spinta irresistibile. Nella profondità di questo io, e al di sotto di quegli argomenti molto ragionevolmente giustapposti, stava dunque avvenendo un ribollimento e, con ciò stesso, una tensione crescente di sentimenti e di idee, niente affatto inconsci, ma ai quali non volevamo dar retta.
(tr. it. di Federica Sossi, Raffaello Cortina, Milano 2002)

«Niente affatto inconsci»: pacata precisazione che liquida la psicoanalisi.

Citare Bergson è un piacere (sensazione che anche la prosa di Hume spesso procura). È una continua seduzione. Che sia ancora letto è un fatto innegabile e la sua eredità nella fenomenologia (per esempio in Merleau-Ponty), nel comprendere l'esperienza estetica e religiosa, resta notevole. Ma Bergson è ancora una forza viva? O si trova anche lui in quel cono d'ombra dell'importanza storica e letteraria in cui sono relegate le figure di William James, Santayana o anche Croce? Quello che colpisce è il paradosso sotteso a tutto questo: quello di un dono stilistico talmente elevato e seducente che l'indispensabile parte grezza del contenuto filosofico e la sua densità ne vengono a soffrire. Bergson non cessa di essere uno scrittore di prima grandezza. È possibile che il suo «fascino» – parola da lui prediletta come da Valéry – abbia spodestato la sua autorità intellettuale? Riandando alle sue opere, si percepisce un aroma al contempo piacevole e antiquato che ricorda quello di lavanda negli armadi per la biancheria della *belle époque*. La provocazione, la stoccata hanno perso il loro mordente. Al contrario che in Husserl per esempio, la difficoltà viene troppo spesso fatta apparire come una cosa volgare. Hegel definisce il vero metafisico come qualcuno che inquieta, che si sente senza dimora. C'era dell'oscurità anche nella visione di Bergson, specialmente verso la fine. Ma egli non voleva che quell'oscurità arrivasse fino ai suoi lettori.

George Santayana non è più di moda. Il suo tentativo di dare un'interpretazione naturalistica della bellezza, la sua idea di spirituale come intuizione pura, il suo modo di leggere Lucrezio e Spinoza così da

raggiungere la serenità filosofica e un certo realismo epicureo, non si sono rivelati duraturi. La garbata chiarezza della prosa di Santayana è invecchiata. Ma a quale filosofo sono state dedicate due poesie più belle?

Wallace Stevens è il poeta americano più metafisico. Egli si mostra ben attento alla «pura poesia» di Platone e consapevole della grandezza di Leibniz. Fa la prefazione alle traduzioni dei dialoghi filosofici di Valéry e scrive *A Collect of Philosophy*: «Da una poesia per la quale il poeta ha scelto come argomento un tema filosofico dovrebbe nascere la poesia delle poesie. Che l'ala della poesia debba anche essere l'impetuosa ala del senso sembra essere un bene estetico estremo; e così col tempo e, forse, in un altro clima politico, questo potrebbe avvenire». Stevens è un epistemologo profondamente interessato ai rapporti possibili tra immaginazione e fatto. Si trova d'accordo con Croce che «la poesia è il trionfo della contemplazione». Riflette sulla validità delle analogie e mette in dubbio il positivismo logico di A.J. Ayer. Per lui, come per Schopenhauer, «la realtà moderna è una realtà di decreazione».

Le affinità con Santayana sono notevoli. Per entrambi lo spirito riflette su sé stesso per registrare il «flusso di sostanza» e il «ronzio del cambiamento interiore». Stevens e Santayana vedono nella religione una modalità della poesia, una «finzione suprema» la cui essenza è intuita e concretizzata nell'individualità sensoriale di momenti privilegiati del tempo. La poesia *A un vecchio filosofo a Roma* fu pubblicata nell'autunno del 1952, al momento della morte di Santayana. Essa attinge a piene mani a un'intervista di Edmund Wilson a Santayana che era apparsa nell'aprile del 1946. Sempre Stevens si richiama a questo dialogo nel suo *Imagination and Value* del 1948. «Ci possono essere vite nelle quali il valore dell'immaginazione è lo stesso del suo valore nelle arti e nelle lettere.» Wallace Stevens fa di Santayana il proprio alter ego. Roma è percepita come la fusione agostiniana della Città dell'uomo e della Città di Dio. È al contempo «soglia», umile quanto lo era l'alloggio conventuale di Santayana, e «Aldilà» trascendente nello splendore del suo «immenso teatro e del suo portico colonnato». Qui «le bandiere al vento si trasformano in ali». Qui «il celeste possibile» si rivolge al guancialedell'anziano uomo che sonnacchia nelle «profondità dell'insonnia». Dal silenzio e dall'umiltà sorge «un'assoluta grandezza alla fine» e in poesia come in metafisica il pensiero fa da capomastro:

Total grandeur of a total edifice,
Chosen by an inquisitor of structures
For himself. He stops upon this threshold,
As if the design of all his words takes form
And frame from thinking and is realized.

Totale grandezza di un edificio totale,
Scelto da un inquisitore di strutture
Per sé stesso. Si ferma su questa soglia,
Come se il disegno di tutte le sue parole prendesse forma
E corpo dal pensiero e fosse divenuto realtà.

Tra gli «autobus stracarichi di G.I. con la mente sconvolta dai ricordi e di ufficiali professori di filosofia» che venivano a «imbucarsi» nella cella monastica di Santayana dopo la fine della guerra in Europa, c'era il giovane Robert Lowell. Un bostoniano che faceva visita a un altro bostoniano, «frastornato di trovarla ancora vivo». Lowell si concentra su quello che prende come il mite agnosticismo, se non ateismo, di Santayana nel cuore del suo rifugio monastico. Solenni ombre

incircondano l'epicureo moribondo: ser Brunetto maestro di Dante e invitto nella perdizione, i convitati del *Simposio*

as if your long pursuit of Socrates'
demon, man-slaying Alcibiades,
the demon of philosophy, at last had changed
those fleeting virgins into friendly laurel trees
at Santo Stefano Rotondo, when you died
near ninety,
still unbelieving, unconfessed and unreceived,

come se la tua lunga ricerca del demone di Socrate,
Alcibiade uccisore d'uomini,
il demone della filosofia, avesse infine trasformato
quelle effimere vergini in lauri propizi
a Santo Stefano Rotondo, quando moristi
quasi novantenne,
ancora non credente, non confessato e non accettato...

A essere in gioco qui non è la serenità metafisica di Wallace Stevens, ma l'esitante intensità dell'incontro confessionale, eppure agonistico, di Lowell stesso col cattolicesimo. Santayana diventa san Girolamo consacrato ai suoi studi, che ancora si affatica con la sua «tremante lente d'ingrandimento»

where the whirling sand
and broken-hearted lions lick your hand
refined by bile as yellow as a lump of gold.

dove il mulinello di sabbia
e i leoni dal cuore spezzato ti leccano la mano
affinata dalla bile, gialla come un cumulo d'oro.

Insieme al tributo che Edna St. Vincent Millay rivolge alla «nuda bellezza» in Euclide, queste due poesie sono celebrazioni dell'aura dell'intelletto, non così frequenti nella letteratura americana.

Il contrasto tra filosofi e poeti, aspro e fraterno al tempo stesso, è risuonato lungo tutta la millenaria e impareggiabile storia della poesia greca. Dal ripudio di Solone e Platone per Omero, dai saggi bizantini fino a oggi. Anche degli stranieri, come Anne Carson con la sua ispirata meditazione su Simonide, hanno detto la loro. Ma per ovvie ragioni linguistico-culturali il dialogo resta interamente appannaggio dei greci. Così, nel XX secolo, Nikos Gatsos si volge a Hērakleitos:

Getta i morti disse Hērakleitos, ma vide il cielo farsi pallido
Vide due piccoli ciclamini baciarsi nel fango
E come il lupo esce dalle foreste per vedere
La carcassa del cane e piangere,
Anch'egli si chinò a baciare il proprio corpo morto sul suolo ospitale.
Che me ne faccio della goccia che brilla sulla tua fronte?
So che il fulmine ha scritto il suo nome sulle tue labbra
So che un'aquila ha fatto il nido nei tuoi occhi...

O, in una vena più leggera, l'immagine caricaturale di Nasos Vayenas su Spinoza:

(Della causa prima la sete era sì forte
Che quasi per inedia venne a morte)

ma come un suonatore di tamburo nella boscaglia africana, egli mandava segnali verso l'infinito.

I rispecchiamenti reciproci abbondano nel *pas de deux* di metafisici e poeti. Filosofi finti o *in propria persona*, comici o seri, appaiono nella

poesia, nel dramma e nel romanzo. La bizzarria della loro ricerca, il loro distacco e la pretenziosità dei loro atteggiamenti ossessivi all'interno della vita ordinaria della comunità hanno attirato l'attenzione degli osservatori fin da Senofane su Pitagora. Cosa ancor più sorprendente hanno attirato l'interesse di compositori come Haydn e Satie. Come ho già avuto modo di dire, brani del *Tractatus* di Wittgenstein sono stati messi in musica. Nel 1722 un certo Jean-Baptiste Stuck compone una cantata dal titolo *Héraclite et Démocrite*. Nel suo *Novae de infinites laudes* del 1962, Hans Werner Henze usa testi filosofici di Giordano Bruno. Altrettanto copiosa è l'iconografia. La raffigurazione della morte di Socrate è un tema ricorrente nei quadri del Settecento e dell'Ottocento. La *Scuola di Atene* di Raffaello è il punto di arrivo e il punto di partenza di tutta una tradizione dell'illustrazione filosofica, che va dai busti ellenistici e romani dei grandi pensatori, quasi un genere a sé stante, fino all'affascinante Aristotele di Rembrandt. Su un piano che ne lascia intatta quasi per intero la segretezza, la filosofia stessa diventa scenica e figurale in Giorgione. Il modo di Blake e di Rodin di tradurre il pensiero astratto e speculativo in atteggiamenti e gesti corporei è diventato quasi un'immagine stereotipata. Dalle rappresentazioni medievali di Talete che cade in un pozzo perché la sua attenzione è tutta volta al cielo, fino ad arrivare a Daumier, la caricatura ha sempre accompagnato il sublime. Ma come spesso accade il culmine è raggiunto all'inizio.

Molte cose riguardo alle *Nuvole* di Aristofane restano incerte. Non sappiamo quasi nulla su quello che fu chiaramente un fiasco alla sua prima rappresentazione nel 423 avanti Cristo. Quella giunta fino a noi è una versione rivista in cui Aristofane commenta acidamente l'incomprensione da parte del suo primo pubblico. Le allusioni alla guerra, alle incursioni degli spartani sono chiare, ma il peso che hanno sulla trama comica è difficile da valutare. Soprattutto l'atteggiamento di Aristofane nei confronti di Socrate non si limita a essere di caustica derisione. È più complesso. Eppure Platone attribuirà alla commedia la grave responsabilità della successiva persecuzione e condanna del filosofo. Nel testo ci sono sinistri lampi di minaccia e di presagio:

Ah! Dotti simili...

Simili pazzi! - Di chi favelli? -

L'ho con Atene, che ti mantiene

Pel vituperio dei suoi ragazzi!

(tr. it. di Ettore Romagnoli, Zanichelli, Bologna 1937)

Per due volte la commedia preannuncia in modo inequivocabile quello che sarà il futuro destino di Socrate. C'è un'ironia macabra nell'affermazione di Strepsiade che il virtuosismo forense di cui è dotato Socrate gli garantirà l'assoluzione da qualsiasi capo di imputazione. Inoltre sono almeno altre tre le commedie che sembrano mettere in ridicolo la figura di Socrate. Stando a quanto dice Plutarco, al filosofo non dava fastidio che ci si facesse beffe di lui. Nessuna delle caricature di Aristofane arriva a un maggiore grado di distorsione della realtà di quella che egli fa di Euripide. Non siamo in grado di ricostruire con sicurezza quali fossero le convenzioni o le restrizioni da rispettare nella mimesi satirica. Platone stesso rappresenta il comico di genio Aristofane e l'amato maestro in rapporti decisamente amichevoli nel *Simposio*. Il suo beffardo finale è imperniato sulla loro comune capacità di restare sobri. Nel suo difficoltoso ma profondo commento del 1966 *Socrates and Aristophanes*, Leo Strauss si spinge più in là. Egli discerne nella «più saggia» commedia di Aristofane i segni di un'implicita concordia tra il

filosofo e il drammaturgo. Aristofane non è poi così distante dal suo bersaglio quando cerca di riconciliare le virtù civiche e la giustizia con i piaceri naturali dei sensi. Non erano forse *Le Nuvole*, recitate davanti a «una folla particolarmente sveglia ed esigente» – chissà come fa a saperlo Strauss – da intendere come un avvertimento non del tutto privo di amicizia?

La struttura dei motivi drammatici è binaria. Il suo basso profondo è niente di meno che il destino di Atene. Riuscirà la *polis* in pericolo a tornare alle sue tradizionali virtù di moderazione, di pietà verso gli dei, di disciplina pedagogica? Riuscirà a mantenere ideali di sincerità e giustizia come quelli intimati da Socrate, o soccomberà alla mendacia sofistica, alla furbizia fatta di spergiura venalità? Non è già troppo tardi, si chiede Aristofane, non è che Atene ha già ceduto alla follia? Questo dibattito di fondo assume molteplici forme. La dottrina sofistica e la *praxis* che Aristofane metteva sotto tiro andavano al di là di Socrate e della sua scuderia. Vi erano compresi Anassagora, Protagora, Diagora, Gorgia, Prodicco. La solida semplicità delle attività rurali viene messa a confronto con lo scialo licenzioso e gli snobismi sociali della vita urbana. I valori familiari, organici per così dire, sono contrapposti al libertario associarsi di discepoli e seguaci della filosofia, una conventicola di opportunisti privi di vera fedeltà o *eros*. La teorizzazione astratta e le indagini scientifiche campate in aria (dalla *Nuvole* discende direttamente Swift) vengono derise in nome del semplice buon senso e della civica assennatezza. Sempre il duello dialettico, l'*agon*, è quello tra generazioni, tra padri e figli. La «mirabile tensione tra l'osceno e il sublime», come ha detto William Arrowsmith nella prefazione alla sua traduzione, trova il suo apice nella minaccia da parte di Fidippide di picchiare suo padre e, cosa che ha dell'incredibile, anche sua madre. Simmetricamente, Strepsiade tenta di imporre sul figlio scandaloso e violento un'autorità arcaica che gli si ritorce contro. La maniera in cui Aristofane rappresenta lo scontro tra Eschilo e Euripide, tra tragedia rituale e melodramma ironico è un altro aspetto di questo conflitto e della crisi che tutto coinvolge. Ma il punto cruciale è il confliggere di naturale buon senso e speculazione sofistica, di giusto ragionamento, che la pietà alimenta, e intralazzi verbali. Sopra tutto quanto si librano le *Nuvole*, ambigue e cangianti.

Il linguaggio stesso è un protagonista della commedia. In questione è la sconcertante capacità della lingua, umana o divina che sia, di comunicare e di rendere convincente la verità o la menzogna. Questo fatale dualismo si fa sentire in Aristofane allo stesso modo che nel capitolo terzo della Lettera di Giacomo. Buffonerie verbali di tipo più grossolano si alternano al lustrò poetico e alla musicalità degli interventi delle *Nuvole*. In modo quasi intraducibile «tuono e peto sono la stessa cosa». Le variazioni dei registri linguistici hanno una mutevolezza mercuriale. Socrate appeso per aria:

poiché la terra a forza
attira a sé l'umore dell'idea.
Anche il crescione ha la virtù medesima!

Esisterebbero le comiche pedanterie di Rabelais, di Ben Jonson, del terzo viaggio di Gulliver senza il corteo composto da chiropratici, falsi veggenti, giovani bellimbusti dai lunghi capelli, bardi encomiastici, astrologi e parassiti stile New age messo in scena da Aristofane? Dove si può trovare una parodia più penetrante della tecnica socratica di dialogo, del suo *elenchos*? Ionesco non è così distante. Eppure tutto il

divertimento, la licenziosità, le acrobazie circensi del linguaggio si fanno cupi e brutali nel finale. L'incenerimento della casupola in cui Socrate insegna, la caccia omicida ai suoi allievi rimandano a un abominio vero. «Che *Le Nuvole* avessero reso la vita dura a Socrate importava ad Aristofane?» si chiede K.J. Dover. Domanda tormentosa. Alla pari di quella sui sentimenti degli spettatori nei confronti di Socrate che, dice la tradizione, alla rappresentazione della commedia tutti potevano vedere benissimo. Mi viene in mente un solo caso analogo: quello di J. Robert Oppenheimer che si reca in un teatro di Parigi per vedere sé stesso rappresentato in un dramma che ricostruiva, basandosi sui fatti reali, le udienze inquisitorie che avevano segnato la sua vita. Quale stortura dell'ego, quale autocompiacimento o umiliazione masochistica risulterà da un simile rispecchiamento?

Le Nuvole ha avuto una seconda scintillante vita in *Acrobati (Jumpers, 1972)* di Tom Stoppard. I nomi dei personaggi principali sono uguali a quelli del filosofo morale George Moore e della moglie Dorothy. Il testo brulica di allusioni a A.J. Ayer. Se non mi sbaglio, Stoppard ha attinto principalmente ai tic verbali e gestuali, diventati leggendari, del teologo e moralista di Cambridge Donald McKinnon. La vanagloria accademica e le macchinazioni cospiratorie, l'innocenza solipsistica che caratterizzano il pensatore astratto nella vita di tutti i giorni, il contrasto tra nobili principi etici e libidine, questi sono i temi che Stoppard ha in comune con Aristofane. Gran parte delle astruse pagliacciate, dei giochi di destrezza che rendono *Acrobati* memorabile sulla scena, non rende del tutto sulla pagina stampata. Ciò che rimane inalterato è il brio incandescente, pervaso di erudizione dei monologhi di George, debitori come sono all'eloquenza spezzettata ma torrenziale di Lucky in *Aspettando Godot*. Gli strumenti logici di Aristotele e di Tommaso d'Aquino, i paradossi di Zenone e di Cantor, le massime di Cartesio e della filosofia del linguaggio vengono sottilmente straniati e resi assurdi dalla curvatura del contesto. La teoria della descrizione di Bertrand Russell autorizza e al contempo decostruisce le considerazioni di George sull'esistenza di Dio: «A volte mi chiedo se la domanda non dovrebbe essere invece formulata al plurale e *non* al singolare, cioè non "Dio è", ma "Dio sono?"». La sostanza della satira di Stoppard deriva dall'interposizione di acume logico e banalità:

Ecco, osservate questo calzino. Esiste, ma non primariamente; diciamo che non è necessario, ma contingente. Allora, perché il mio calzino esiste? In un senso, perché un fabbricante di calzini lo ha fabbricato, e in un altro senso perché a un certo punto, chissà quando, la mente umana ha concepito il calzino, e in un terzo senso per tener caldo il piede, e, in un quarto senso, per trarne un profitto [...] chi ha creato il creatore del calzino? eccetera. Benissimo, - andiamo avanti, guardate... guardate, muovo il piede che muove il calzino. (*Cammina*). Io, il piede, il mio calzino, ci muoviamo insieme, in questa stanza che si muove intorno al sole che anch'esso si muove, come disse Aristotele, ma non intorno alla Terra - si era sbagliato [...] e un bel giorno... siamo lì sull'ingresso della grotta, gli occhi fissi sul fuoco, e improvvisamente eccolo: lo riconosciamo con un moto di grato terrore, l'unico e vero, autosufficiente, immutabile, unicamente immobile! L'Essere Necessario, la Causa Prima, il Movente Inamovibile!

(tr. it. a cura di Franco Marengo, Costa & Nolan, Milano 2005)

Anche se il pubblico non arriva a cogliere i riferimenti all'enigma dell'esistenza in Leibniz, alla parabola platonica della caverna e la parafrasi di Aristotele, dovrebbe egualmente fremere di «grato terrore». Un momento dopo fa irruzione la farsa grossolana di George che cerca la sua «tartaruga specialmente addestrata», direttamente uscita dalla confutazione che Zenone fa del movimento, e la sua lepre Eustachia anche lei perfettamente ammaestrata. L'incongruo balza agli occhi: la

facoltà di filosofia è in una stretta vicinanza con la squadra universitaria di ginnastica, un ammicco parodistico agli ideali della Grecia classica. «Solo la Cattedra di Teologia è un gradino ancora più in basso, e *quella* è vacante da sei mesi, da quando l'ultimo occupante ha accettato un posto di vice-parroco in una piccola sperduta parrocchia di campagna.» Al centro delle battute ironiche, delle situazioni farsesche e dell'azione teatrale di tipo surrealista, c'è la convinzione che «il linguaggio è uno strumento finito, che viene applicato sommariamente a un numero infinito di idee». Ma come se la caverà con i meriti di un «tramezzino al prosciutto grasso, grosso e affogato nella salsa»?

Una ghiottoneria aristofanesca; certo non per il palato di Monsieur Teste. Abbozzato in una stanza già occupata da August Comte, *La Soirée avec Monsieur Teste* (tr. it., *La serata col Signor Teste*, in *Monsieur Teste*, il Saggiatore, Milano 1980) risale al 1894. Valéry definiva il linguaggio «la carne dello spirito». Non conosco nessun altro testo che superi *Teste* nella capacità di trasmettere la muscolatura del pensiero. Non sappiamo quasi niente di quello che riguarda le immediatezze psichiche della concentrazione: sono di natura chimica, neuro-psicologica, genetica, favorite o inibite dall'ambiente? (Si diceva che Edmond Husserl fosse in grado di concentrarsi su un'unica questione astrusa anche per otto ore di fila.) Ho già citato altrove la frase di apertura, diventata proverbiale: «La stupidità non è affar mio». Teste confessa una brama dolorosa di precisione, uno smisurato desiderio di *netteté*, termine chiave di Cartesio. Egli cerca un sistema di pensiero coerente, isolato, in cui indulgere romanticamente al senso di infinito non abbia alcun ruolo. Il «demone» del controllo intellettuale totale, il «mostro» della ragione assoluta (quanto spesso ci accade di soffermarci a cogliere cosa ci sia di veramente mostruoso nell'astrazione?) si incarnano nel signor Teste. Sono i suoi visitatori notturni: Valéry era grande ammiratore di Poe. L'ambizione di Teste è raggiungere l'unicità, essere incluso negli «annali dell'anonimo», una condizione ben superiore a quella della gloria mondana. La sua Musa è la difficoltà: «Il genio è *facile*, la divinità è *facile*». Nessun libro penetra nella cella di Teste, in questo santuario dell'indifferenza. Eppure, come sapeva Pascal, «dare a qualcosa l'attenzione suprema» è anche soffrire. Questo astenersi dalla volgarità del puro e semplice essere spaventa Madame Teste. L'anima di Monsieur è «una singolare pianta le cui radici e non le fronde crescerebbero, contro natura, verso la luce!». Suo marito è «un mistico senza Dio» (paradosso che ho incontrato in quel maestro dell'esoterico che è Gershom Scholem). Teste è consapevole del prezzo da pagare. Lo ammette nel suo giornale di bordo:

Ma solitude - qui n'est le manque depuis beaucoup d'années, d'amis longuement, profondément vus; de conversations étroites, dialogues sans préambules, sans finesses que les plus rares, elle me coûte cher. - Ce n'est pas vivre que vivre sans objections, sans cette résistance vivante, cette proie, cette autre personne, adversaire, reste individué du monde, obstacle et ombre du moi, - autre moi - intelligence rivale, irrépressible, ennemi le meilleur ami, hostilité divine, fatale, intime.

La mia solitudine - che è soltanto la mancanza da molti anni di *amici* a lungo e profondamente frequentati; conversazioni ristrette, dialoghi senza preamboli, senza finesse, mi costa cara. - Non è vivere il vivere senza obiezioni, senza quella viva resistenza, quella preda, quell'altra persona, avversaria, resto individuato del mondo, ostacolo ed ombra dell'io - altro io - intelligenza rivale, insopprimibile, nemico il miglior amico, ostilità divina, fatale, intima.
(tr. it. di Libero Solaroli, il Saggiatore, Milano 1980)

In André Gide, Valéry trovò esattamente questa predestinata

controparte e intimo «altro». Ma la solitudine del pensiero immacolato, l'enigma della tristezza della matematica avrebbero trovato espressione duratura nella parabola di Valéry.

Tre narrazioni, tre storie primordiali, non esauribili in un'interpretazione e innumerevoli nelle loro varianti, raccontano di un legame fatale tra conoscenza e castigo. Nell'Eden l'albero della conoscenza spinge il genere umano alla trasgressione, a esilio e infelicità persistenti. Prometeo è condannato a una tortura senza fine per aver rubato la scaltrezza teorica e pratica agli dei gelosi. L'intraprendente intelletto di Faust si spinge troppo in là e fa precipitare la sua anima nell'inferno. Un crimine inestirpabile è collegato alla determinante eccellenza dello spirito umano. Una smisurata vendetta si è abbattuta su coloro che insegnavano «come l'uom s'eterna» (Dante). I cacciatori di verità diventano a loro volta oggetto di caccia, come se una contraddizione organica opponesse l'esercizio dell'intelletto al sentirsi a casa propria nella vita naturale. Eppure l'impulso a provare il frutto proibito, a rubare e dominare il fuoco, a porre le domande essenziali come fa Faust, è inestinguibile. Anche se il prezzo è la sopravvivenza personale o l'ostracismo sociale.

D'altronde questa sete, questa *libido sciendi* e questo «gnosticismo» sono smisuratamente più potenti dei loro oggetti, di qualsiasi specifica intenzionalità. Si può trattare di sfide metafisiche, estetiche, scientifiche al loro più alto grado: ricercare «l'Uno», la «chiave dell'universo» come fa Plotino o l'odierna accelerazione nucleare. Ma l'oggetto può anche essere rappresentato da una minuzia che appassiona, la tassonomia di un milione di specie di insetti, lo studio degli utensili da cucina dei sumeri o della Cina arcaica. In questo disequilibrio, in questo estremo disinteresse c'è un mistero permanente. Gran parte della ricerca può in effetti perseguire benefici reali o potenziali, il fuoco prometeico e le tecnologie che ne deriveranno. Quello che conta maggiormente però è la ricerca in quanto tale, le nuove idee, l'arricchirsi della comprensione e della sensibilità, per quanto astruse, per quanto inapplicabili esse siano. È l'ignoto a calamitare e l'uomo è l'animale che pone domande.

Le radici di questa trascendente fatalità restano nascoste. L'intensità, l'efficienza esplorativa e creativa di questo impulso variano profondamente a seconda degli individui e delle comunità, tra Atene e Gerusalemme da una parte e ampi settori di un mondo più pastorale e contemplativo dall'altra. L'«inquietudine» a cui Hegel ascrive gli sviluppi filosofici, scientifici, artistici, può non essere universale. Forse le germinali allegorie della caduta dell'uomo attraverso la conoscenza, della sua tragedia prometeica e del suo patto faustiano, sono essenzialmente europee. Ma là dove prevale questa «brama di sapere», questa capacità creativa che si oppone all'innocenza, il suo imperativo può essere irresistibile. Freud, lui stesso un brillante esempio di tale dinamismo, ne sottovalutò la forza travolgente. Essere posseduti da una problematica di tipo intellettuale, pura o applicata, da un'assoluta bramosia per la forma estetica, da costellazioni resistenti all'indagine nelle scienze, è provare una *libido*, che può portare alla follia e ad atti criminosi, più pressante di quella sessuale. Quale impulso orgasmico ha una potenza pari a quella del desiderio che si concentra, nel corso impassibile di otto anni, a trovare la soluzione al teorema di Fermat? Anche la sopravvivenza arriva a contare di meno. Uomini e donne sono andati al rogo in nome di convinzioni teologiche, etiche, scientifiche per quanto astruse esse fossero. Oggi vengono spesi miliardi in esperimenti che non si sa se siano in grado o meno di gettare un'ipotetica luce sulla

«materia oscura» cosmica. Al pari dell'eros, ma con maggior determinazione e con costi privati e pubblici superiori, questa instancabile indagine dell'essere e della sostanza, questo affondo per certi versi maniacale alla rincorsa dell'intelligibilità, non è negoziabile. La passione cerebrale e sensoriale disinteressata non trova maggiori spiegazioni dell'amore. Essa si riallaccia alla nostra accettazione e alla nostra negazione della morte in un modo che possiamo mitologizzare ma non comprendere totalmente:

Cut is the branch that might have grown full straight,
And burned is Apollo's laurel bough,
That sometime grew within the learned man.

Spezzato è il ramo che poteva crescere dritto
e bruciata è la corona di Apollo,
che crebbe in questo sapiente...
(tr. it. di Nemi D'Agostino, Mondadori, Milano 1992)

Ma la brama di Faustus è inestinguibile, perché «solo lo spirito è eterno» (Husserl).

Gli abbozzi iniziali del *Mon Faust* di Valéry risalgono alle tenebre dell'anno 1940. Nel 1945 ne venne messo in scena un frammento, poco prima che il poeta morisse. La scelta del tema era quasi predestinata. Esso rappresenta, nella tradizione occidentale, una cristallizzazione del dramma dello spirito. In lui si incarna il conflitto che vede da una parte il solipsismo ossessivo, l'autismo dell'anima nell'esplorazione logica ed epistemologica, e dall'altra la seduzione delle gratificazioni erotiche, materiali e politiche. Gli storici della cultura hanno spesso identificato l'arroganza scientifica, tecnocratica dell'uomo occidentale, la sua convinzione che «la vita irriflessa non è degna di essere vissuta» (in fondo, perché?), con il problema di Faust. La bibliografia a disposizione è pressoché incommensurabile. Per quel che attiene alle vere origini e alla diffusione esponenziale alla fine del XVI secolo della leggenda di Faust, molto resta ancora incerto. In questa ghirlanda letteraria si possono annoverare capolavori che vanno da Marlowe a Goethe, da Goethe a Thomas Mann, Pessoa e Bulgakov. Ma anche per quanto riguarda altri mezzi di comunicazione, la sua presenza non è da meno: spettacoli di marionette (sua fonte più probabile), opere liriche, balletti, raffigurazioni sinfoniche, film, fumetti. Esistono anche delle «Faustine». Le ballate tratte dal Faust sono diventate grande musica. Esistono moltissime incisioni - tra le più belle di Rembrandt - e quadri di qualità variabile. In quale lingua occidentale «faustiano» non è diventato un aggettivo? Le sue innervazioni occupano un posto centrale. Poesia, arte, musica, teoria della storia (si veda Spengler) si incontrano qui con la filosofia, con l'atto di indagine filosofica. Il personaggio di Faust ha «diritto a tutte le reincarnazioni possibili», osserva Valéry. Quella di Faust e l'«Altro» - lo si consideri diabolico o si pensi a lui come a l'*Autre* della nostra coscienza divisa - è la storia che mette in scena meglio di qualsiasi altra le vanità e gli splendori illeciti della speculazione filosofica. La favola non ha perso nella modernità secolarizzata molto del suo fascino. Uno dei primi nomi in codice per la ricerca sugli armamenti termonucleari fu «Faustus»; il primissimo gioco di scacchi computerizzato disponibile sul mercato si chiamava «Mephisto».

La versione che ne dà Valéry è tutta giocata in chiave ironica. *Mon Faust* mette puntigliosamente in dubbio l'intera impresa filosofica. Persino il più elevato dei pensieri è questione di abitudine, di effimera routine. I tomi imponenti in cui i filosofi hanno raccolto il frutto delle loro semine sono destinati alla polvere. «Tutto cambia attorno a queste

parole cristallizzate che non cambiano e la semplice durata le rende insensibilmente insipide, assurde, ingenuie, incomprensibili - o semplicemente e tristemente, classiche.» Faust si scopre indifferente anche all'abisso. Immense fatiche del pensiero e della scienza si sforzano di negare la misera irrilevanza dell'esistenza sulla terra. Può essere che la vita sia vivibile solo nell'ignoranza della sua banalità? È a questo punto che «il linguaggio diventa confuso e la filosofia prende la parola», ironia e illusione singolari. In ultima analisi - il segretario del Maestro si chiama Lust - il pensiero di ordine filosofico non è null'altro che «la solitudine stessa e la sua eco», una scoperta che ci riporta a *Monsieur Teste* e alle meditazioni su Narciso.

Questa cupa conclusione potrebbe fare da motto al *Faust* di Fernando Pessoa, una voluminosa opera incompiuta a cui lo scrittore lavorò in modo intermittente dal 1908 fino alla fine della sua vita schiva avvenuta nel 1935. Nonostante la sua particolare polifonia, il poema drammatico di Pessoa è un soliloquio davanti al terrore metafisico della solitudine e dell'impegno. Astenersi è follia, ma altrettanto lo è l'azione che separa gesti e passioni dell'uomo dal santuario dell'io più intimo. In passi in cui si avverte la forte influenza di Schopenhauer, Pessoa equipara la salvezza al sonno, a un sonno tanto profondo da andare al di là dell'inconscio e della vanità dei sogni, fino a mettere a tacere il vano tumulto del pensiero. Una dolorosa, irrisolvibile contraddizione tormenta il mago di Pessoa. Convinto dell'irrealtà del mondo, egli vorrebbe comunque decifrarne i fenomeni (la «volontà» e la «rappresentazione» di Schopenhauer). Il nichilismo metafisico non può negare l'impulso verso la conoscenza. Il monologo drammatico di Pessoa ritorna ripetutamente sull'orrore di un incubo: posseduto da una vana ma imperativa riflessione, Faust «si sente soffocare nella sua stessa anima». La ricerca metafisica porta a diventare dei sepolti vivi. Pessoa era un attento lettore di Poe, proprio come Valéry.

Più che la filosofia stessa, è il linguaggio della letteratura o, più precisamente, della filosofia diventata letteratura, come in Kierkegaard o in Nietzsche, che esprime l'estremismo patologico, la compulsiva vanagloria della vocazione e dell'impresa del filosofo. Nel tema faustiano è racchiusa questa intuizione. Facendo un passo più in là di Hegel, Pessoa definisce la speculazione metafisica niente altro che «angoscia infinita».

La presenza di Faust implica quella di un discepolo, un *famulus* il cui atteggiamento verso il maestro può spaziare dalla fedele adulazione al tradimento derisorio, un ventaglio di possibilità ben illustrato nella grande opera lirica di Ferruccio Busoni *Doktor Faust*. Il rapporto tra filosofo e allievo ha occupato l'immaginazione letteraria a partire dal corpus di leggende su Pitagora e da Aristofane e Platone. Lo scambio tra insegnante e alunno, tra l'autorevole guru e il giovane seguace più o meno intento a promuovere sé stesso, è stato satireggiato da Marlowe, Goethe e Valéry. I racconti chassidici di amore esigente o di incomprensione tra rabbini e discepoli che formano la loro «corte», sono innumerevoli. Come le narrazioni e le parabole, spesso misteriosamente simili, che ci arrivano dal mondo dello zen. Lo *Zarathustra* mette in scena con spietata lucidità le festose e fittizie reciprocità vigenti tra il maestro sciamanico e i suoi discepoli. Nietzsche invoca a gran voce, nel suo agghiacciante isolamento, un'eco che gli risponda. Wittgenstein avrebbe voluto che, a parte un piccolo nucleo di eletti, tutti nella loro invadenza mantenessero le distanze. La filosofia può essere *insegnata*?

Il romanzo *Le Disciple* di Paul Bourget del 1889, ormai dimenticato,

resta ancor oggi un testo interessante. Adrien Sixte (il nome è una brillante trovata) fonda il suo positivismo materialista sulle dottrine di Darwin, di Herbert Spencer e Hippolyte Taine. Bene e male sono una questione di chimica, Dio è una proiezione puerile di psicologia fisiologica. Sixte (Monsieur Teste crescerà alla sua ombra) modella la sua routine quotidiana, la sua devozione monastica all'astratto sui precedenti di Spinoza e di Kant. Il suo fervente discepolo si trova immischiato in quello che pare essere un omicidio. Ma Sixte non gli ha forse insegnato che gli specifici orrori privati si collegano semplicemente «alle leggi di questo immenso universo», leggi interamente deterministiche e suscettibili di una spiegazione non etica ma scientifica? Ecco che ora il maestro è messo di fronte all'abisso del proprio stesso credo. Bourget solleva una domanda inquietante: quanto e fino a che punto un insegnante, un pedagogo è responsabile degli atti, che possono essere turpi o fondati su un fraintendimento, dei suoi discepoli? «Procedi», ingiunge il maestro, e può conseguirne «l'assassinio necessario». Si fraintenda la dottrina nietzschiana del «superuomo» e del carattere decadente della compassione, e si avranno come risultato le antologie di Nietzsche distribuite dai nazisti. Qual è la presunta quota di responsabilità in cui è incorso Antonio Negri, santone politico ed esegeta di Spinoza, rispetto alle imprese omicide dei suoi fedeli delle Brigate rosse? La questione è stata aspramente dibattuta.

Iris Murdoch, lei stessa docente universitaria che insegnava la metafisica di Platone e l'esistenzialismo sartriano, ritorna su questo dilemma in maniera quasi ossessiva. Esso occupa un posto centrale in romanzi come *The Flight from the Enchanter*, *The Bell* (tr. it., *La campana*, Rizzoli, Milano 2004) e *The Philosopher's Pupil*. A questo classico *topos* la Murdoch aggiunge un'attenzione, antica quanto il *Simposio*, per l'erotico, per la sessualità in tutte le sue sfumature, che ravviva e intorbida la trasmissione della saggezza filosofica dai vecchi ai giovani, dagli uomini alle donne. Si consideri la cecità del desiderio tra Alcibiade e Socrate, Abelardo ed Eloisa, Hannah Arendt e Heidegger. L'intrigo amoroso fra Abelardo ed Eloisa ha affascinato poeti come Pope, romanzieri e registi. La logica tra le braccia dell'amore.

La filosofia ha un suo martirologio. Le antiche biografie, che restano sempre da verificare, raccontano di filosofi trucidati nelle contese civiche, messi a morte da despoti invidiosi, assassinati da fanatici come nel caso di Ipazia. Anche a proposito della morte di Pitagora girava voce che fossero avvenute azioni violente. Un epigramma, un trattato di metafisica o di cosmologia, le considerazioni politiche di Spinoza, possono diventare l'atto più temuto dall'ortodossia e dall'assolutismo. Quando si aggira per la città un'ideologia può diventare uno spettro minaccioso (l'immagine famosa di Marx). La tradizione avverte che Gerusalemme uccide i suoi profeti e Atene i suoi pensatori. Non c'è vocazione più pericolosa dell'esercizio della ragione, essa stessa critica costante, aperta o mascherata, alle norme vigenti. Sulla scia mitica dell'*Apologia* e del *Fedone*, le ultime ore di Socrate hanno ispirato nei secoli la letteratura, le belle arti e anche la musica, come nel caso di Satie. Nella coscienza occidentale, quella di Socrate è l'altra morte significativa divenuta un'icona. L'interazione epistemologica e simbolica con il Golgota è il punto cruciale per Hegel, nella sua enigmatica affermazione che «l'Ora è la notte». Nella pittura europea, una pletora di freddezza accademica o di vero kitsch precede la *Mort de Socrate* di Jacques-Louis David con la sua amara menzogna (la presenza di Platone). Nella *imitatio* di questo momento canonico, il suicidio forzato

di Seneca e la sua tranquilla accettazione della morte diventano emblematici per la morale occidentale e il culto dell'integrità stoica. Il libretto dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi è mediocre, ma la musica che accompagna l'addio di Seneca ha qualcosa di magico:

Breve angoscia è la morte;
un sospir peregrino esce dal core,
ov'è stato molt'anni,
quasi in ospizio, come forestiero,
e sen'vola all'Olimpo,
della felicità soggiorno vero.

I poeti del risorgimento che lottavano per l'emancipazione dell'Italia dal papato celebrano la morte al rogo di Giordano Bruno, teorizzatore di eretiche infinità. Onorano Campanella che subì la tortura a causa del suo naturalismo precorritore e della sua visione utopica. In tempi più recenti si sono avuti elogi funebri, poesie elegiache e amare in memoria del fenomenologo e storico delle idee Jan Patočka, vessato dalla polizia segreta ceca fino a morire. Quanti studiosi di filosofia, seguaci di Confucio e intellettuali dissidenti sono stati umiliati, incarcerati, condannati a morte durante il sanguinario regime di Mao? Perché potessimo intendere il prodigio del canto inestinguibile di Orfeo o la prova dell'immortalità dell'anima, pur consapevoli della proposizione di Wittgenstein per cui la morte non ha significato rispetto all'esperienza umana, il prezzo è stato comunque salato. Si pensa a proprio rischio e pericolo.

Uno stretto legame con la filosofia, anche nei suoi aspetti più specialistici, è il tratto distintivo della letteratura austriaca del Novecento. Hermann Broch è risoluto ad apportare un suo sostanzioso contributo all'estetica e alla teoria politico-sociale. Nell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil, Nietzsche e Alexius Meinong, filosofo psicologo, epistemologo, teorico delle probabilità, svolgono un ruolo indiretto ma determinante. Come scrive Jacques Bouveresse, anche lui un illustre razionalista, Musil è un «autentico filosofo», un analista delle possibili distinzioni tra «anima» e «spirito» dotato di eccezionale rigore e grande acume cognitivo.

Dopo aver completato la sua tesi su Heidegger, Ingeborg Bachmann rivolse la sua attenzione a Wittgenstein. Due dei suoi primi racconti, divenuti subito famosi, costituiscono una lettura della sensibilità di Wittgenstein. Già negli anni Cinquanta un alone di leggenda circonda l'autore del *Tractatus*. Il protagonista senza nome del *Trentesimo anno* della Bachmann non può sopportare di vivere in mezzo agli altri esseri umani. Egli vive la vita come un'offesa ontologica, una falsificazione la cui unica salvezza è la morte. La Bachmann intuisce ciò che probabilmente legava Wittgenstein a Kierkegaard. Non è il linguaggio con le sue regole logore e preordinate (i «giochi linguistici») a essere insopportabile; è la routine del pensiero a esserlo. La Bachmann immagina che Wittgenstein sperimenti una sorta di epifania negativa. Nella sala di lettura della Biblioteca nazionale di Vienna la sua figura diventa quella di un Icaro. Egli si leva in volo verso i limiti della concentrazione meditativa. Aspirando a diventare un partecipe alla conoscenza, un complice (*Mitwisser*) della creazione, il suo «Wittgenstein» giunge a rendersi conto che non ci può essere nessuno scambio comunicativo con Dio, che non ci può essere alcun ordine del mondo purificato, moralmente accettabile senza un linguaggio nuovo. Pertanto capisce che trascorrerà il resto dei suoi giorni in una grigia follia, in una condizione di isolamento epistemologico e psicologico

perfino rispetto a sé stesso. Siamo a un passo da Kafka.

Nel racconto *Wildermuth* si immagina un individuo che vive in uno «stato di ebbrezza della verità», posseduto da un imperativo di inflessibile sincerità, pur sapendo fin troppo bene che questo ideale è impossibile da realizzare nella *praxis*. Anche le banalità della sfera pragmatica e sociale sfuggono a una descrizione o spiegazione completamente trasparenti, verificabili. Ne deriva un'affascinante serie di similitudini: il narratore in prima persona ha un rapporto con la verità «come quello del fabbro col fuoco, dell'esploratore polare coi ghiacci eterni, del malato con la notte». Egli perde fiducia nel senso, nel valore della verità stessa. Il maligno ingannatore di Cartesio l'ha avuta vinta. Eppure la ricerca da lui condannata di una verità «di cui nessuno sogna, che nessuno vuole» continuerà.

La cupa opera di Thomas Bernhard fu per la Bachmann un punto di riferimento esemplare. Il disgusto che egli provava nei confronti dell'Austria nazificata, del circo accademico-letterario, del servilismo sociale era qualcosa a cui lei stessa si ispirava. Per lei, la sua fissazione monomaniacale per l'esattezza del pensiero, della sensazione e del linguaggio diventò una pietra di paragone. Thomas Bernhard scrisse un caustico radiodramma su Immanuel Kant e consorte a bordo di un transatlantico, ma la sua immaginazione era ossessionata da Wittgenstein e dalla sua famiglia, composta da persone altamente dotate e inclini al suicidio. *Il nipote di Wittgenstein* è un romanzo breve le cui centotrentadue pagine consistono di un unico paragrafo. La questione era se fosse Ludwig forse il più filosofico e suo nipote Paul malato di mente forse il più pazzo, oppure, molto più verosimilmente, il contrario.

Pubblicato nel 1975, *Korrektur* (tr. it., *Correzione*, Einaudi, Torino 1995) è uno dei capolavori poco conosciuti della letteratura europea moderna. Neanche un commento filosofico specialistico riesce a fornire una lettura più persuasiva dell'«ingegnere-matematico austriaco ex ebreo o post-ebreo» che noi sappiamo essere l'autore del *Tractatus*. La mente di Roithamer – il suo nome è allusivo come quello di Adrien Sixte – è spinta sull'orlo della follia dalle esigenze di integrità, dal disgusto di fronte all'ipocrisia sociale, da processi di pensiero disordinati e da emozioni che si trasmutano in fatuità. È sul Wittgenstein architetto, il virtuoso dell'artigianato minuzioso, l'ingegnere aeronautico e algebrista che Bernhard fa ruotare il suo romanzo, intrecciando filamenti biografici di quella che è stata l'«anti-carriera» del filosofo a Vienna, a Manchester e a Cambridge. Bernhard riconosce che la prosa di Wittgenstein e le forme di indagine filosofica in cui essa si cimenta sono un tutt'uno con la *dramatis persona* che il filosofo costruì per sé stesso. L'azione (come se Spinoza avesse scritto un romanzo) ruota attorno alla costruzione da parte di Roithamer di una casa isolata nella forma, che non troverà mai piena realizzazione, di un perfetto cono. Di una abitazione la cui struttura, dettagli geometrici e caratteristiche funzionali non solo consentano la meditazione indisturbata ma anche la rappresentino. Il cono progettato deve crescere a spirale fino a un apice di rigore assoluto nel contesto di una foresta che ha qualcosa di infernale – Bernhard conosceva il rifugio di Heidegger nella Foresta nera –, essa stessa allegorica della rinuncia a ogni commercio umano. Nonostante lo sforzo maniacale il cono resterà vuoto. La fuga del filosofo in Inghilterra è semplicemente un suicidio differito. Il fatto che i progetti attinenti alla casa richiedano una correzione infinita, che qualsiasi tentativo di esistenza sincera equivalga a una inevitabilmente fallibile correzione di

bozze - *Korrektur* -, esemplificano la convinzione di Roithamer che la verità non abbia la propria naturale dimora nella vita della natura. Tutta la cultura nel migliore dei casi è tassidermia, un cadavere imbalsamato. Il pensiero è una forma di massacro, di «massacro di sé» come aveva detto Shakespeare:

Aber wir dürfen nicht ununterbrochen solche Gedanken denken, nicht alles, was wir denken und was andere denken und von dem wir hören, immer wieder durchdenken, denn dann tritt der Zeitpunkt ein, in welchem wir von diesem eigenen fortwährenden bohrenden Denken abgetötet werden, ganz einfach am Ende tot sind.

Ma non dobbiamo pensare ininterrottamente simili pensieri, ripensare continuamente a ciò che noi pensiamo e a ciò che altri pensano e che abbiamo sentito, altrimenti arriviamo a un punto in cui questo nostro continuo assillante pensiero ci soffoca, e alla fine siamo semplicemente morti.

La sottile parodia dello stile di Wittgenstein fatta da Bernhard può volgersi in omaggio per celebrare, paradossalmente, quel tumore dell'anima spesso decisivo in metafisica e in logica.

Anche per Elfriede Jelinek l'autismo immacolato delle parabole filosofiche di Bernhard è stato un modello. Il suo *Wolken. Heim* del 1988 (tr. it., *Nuvole. Casa*, SE, Milano 1971) - forse che *Wolken* nel titolo strizza l'occhio alle *Nuvole* di Aristofane? - abbonda di citazioni polifoniche da Hegel, Fichte e Heidegger. *Totenauberg* (1991) mette in scena i tentativi di Heidegger di preservare la sua rustica *Heimat* al riparo da intrusioni. Hannah Arendt riesce a scovarlo. Se, magari intenzionalmente, l'Heidegger della Jelinek è inespressivo, la sua Arendt è resa in modo toccante. È una donna oppressa dal proprio vagabondare, respinta, gravata dal peso del giudaismo e del proprio sesso. È come se il ricordo dell'amore di Heidegger ora diventasse un'ingiustizia in più. Trascina con sé una logora valigia, simbolo della sua condizione di migrante. Molti fili si intrecciano: il solipsismo di Bernhard, le peregrinazioni e la sfortunata morte di Ingeborg Bachmann, l'agorafobia dell'autrice stessa. Dietro queste opere, parte integrante di esse, c'è la voce, la rappresentazione filosofica dei due pensatori dominanti del secolo.

All'interno di questa costellazione, seppure di un'epoca precedente, *L'uomo senza qualità* resta di primaria importanza. Ho già osservato che i filosofi si rivolgono a Musil come a uno di loro. Compiuti gli studi di matematica e ingegneria, esperto di psicologia sperimentale, Musil pubblicò una monografia sul positivismo metodologico e il monismo cognitivo di Ernst Mach. Egli aspirava, dice Broch, a fare di sé «il poeta più esatto che la letteratura mondiale avesse mai prodotto». Musil aveva collaborato con Meinong nel campo della psicologia filosofica ed era imbevuto del positivismo logico di Carnap e del Circolo di Vienna. Il suo antideterminismo ironico, la sua insistenza sul fatto che il ragionamento predicativo, induttivo era sempre probabilistico, si fondavano su un attento, anche se polemico, studio di Hegel, Marx e Spengler. Egli aveva attinto all'esistenzialismo umanistico e alle ricerche sull'empatia di Max Scheler che, a loro volta, rimandavano a Husserl. Musil faceva dell'ironia sull'accalorarsi di Ludwig Klages a proposito della dicotomia tra «anima e spirito», ma non di meno se ne servì. Su quanto sapesse di Wittgenstein, suo vicino assai prossimo, possiamo fare solo delle congetture. Ma *L'uomo senza qualità* condivide con il *Tractatus* la convinzione che la logica, se colta appieno, ha un diretto collegamento con l'etica. Le riflessioni di Musil sulla crisi dei valori europei, su una temperie della sensibilità al contempo profondamente irrazionale e

insuperbita dalle proprie acquisizioni scientifico-tecnologiche, risalgono al 1912. Esse anticipano dunque le famose analisi della *Krisis* fatte da Husserl negli anni Trenta. Ancora prima, Musil avverte le nascenti aspirazioni totalitarie in Heidegger, mentre cercava di assimilare le dottrine dell'intuizionismo economico liberale di Rathenau. In poche parole, ci troviamo di fronte a una sensibilità la cui formazione e orientamento di tipo filosofico sono di alto livello. Tutto questo va insieme a uno dei più grandi romanzieri della narrativa moderna. Una simbiosi che si situa al cuore del nostro tema.

Il colosso dell'*opus magnum* di Musil rimasto incompiuto (poteva essere portato a termine?), il cui protagonista Ulrich è anche lui un matematico, emerge da un oceano di bozze, appunti e commenti critici saturi di filosofia, in senso generico e specialistico. Sebbene consapevole che l'impresa filosofica poteva divorare l'aspetto narrativo, Musil aveva del suo ideale una concezione unitaria. «Gli uomini che pensano sono sempre analitici. I poeti sono analitici. Perché ogni immagine è un'analisi involontaria.» Lo stile perfetto «combina la leggerezza dell'ironia con la profondità della filosofia». La creazione poetica è un'avventura intellettuale al suo massimo grado di intensità. Essa «riguarda essenzialmente quello che *non* si sa; il rispetto che da ciò scaturisce». Ciò che alla letteratura manca, probabilmente da Dante in poi, «è la comprensione dei problemi dell'anima».

Le letture oblique che il romanzo di Musil dà di Nietzsche sono rivelatrici. Nietzsche, come nessun altro filosofo, sentiva le proposizioni aforistiche e discorsive come *fisiche*, intrecciate come nella danza alla vita del corpo. A questo difficile, a volte nebuloso ideale viene data nuda espressione tramite la persona e i discorsi della Clarisse musiliana. È proprio la sua isteria che offre una chiara incarnazione del metodo corale e coreografico di Nietzsche. Ciò che si raggiunge in *Der Mann ohne Eigenschaften* è qualcosa di rarissimo: una commedia di idee di genere brillante, una *commedia* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] di pensiero nel senso più ampio ma anche più elusivo. «Da un punto di vista tecnico il mondo è semplicemente comico.» La «scienza» suprema di Nietzsche è «gaia».

Eppure oltre il parodistico c'è la verità indefinibile ma meravigliosamente precisa dell'eros di Diotima (il suo nome spicca nel cast dei personaggi musiliani). La gaiezza trascendente – come si potrebbe dire altrimenti? – nel romanzo viene celebrata all'inizio e nel finale aperto com'era successo solo un'altra volta prima di allora, nel *Simposio* di Platone. Una fusione in cui si dispiega l'idea di Musil che la poesia del pensiero è in egual modo il pensiero della poesia. Ho già osservato altrove che ridere delle cose più serie è raro in metafisica. Ma ancora più raro forse è il mistero del sorriso (immaginiamo Kant sorridere?). Musil avrebbe apprezzato l'*Abbecedario della facoltà di filosofia* inventato da Scholem insieme con Benjamin per l'immaginaria università statale di Muri nel 1918:

A chi insieme è ultramoderno e santo
Il filosofo Husserl piacerà tanto
Benché in giro dir s'è sentito
Che Heidegger lui non l'abbia capito.

L'Austria crea e vive la tragedia della psicoanalisi. Freud ambiva al Nobel per la medicina. Ricevette invece il premio Goethe per la letteratura. Non fu un fisiologo o uno psicologo clinico a parlare in occasione del suo ottantesimo compleanno: fu Thomas Mann. Sigmund Freud è uno dei maestri della prosa tedesca. Il suo stile ha una

paragonabili a quella sinuosa flessuosità, una padronanza del ritmo paragonabili a quelli dei classici tedeschi e sua fonte è la tensione, a volte aspra, tra l'intento positivistico dello scienziato e il genio creativo dello scrittore. Negli ultimi testi è quel genio che tende a prevalere.

Cosa resta oggi della teoria psicoanalitica, delle sue inferenze fisiologiche? Quali cure comprovabili ha prodotto? Il tipico nevrotico freudiano si è dissolto nella storia del Centroeuropa, nell'epoca ormai svanita di una borghesia, per lo più femminile ed ebraica, dal cui contesto storico contingente insorgevano i suoi problemi. I codici patriarcali e virili della sessualità su cui i modelli e la dottrina freudiana sono fondati, sono praticamente scomparsi nell'archeologia dei valori europei. Il riduzionismo freudiano, la sua indifferenza nei confronti della storicità, della sociologia dei sogni, la sua autoritaria innocenza rispetto alle strutture generative del linguaggio, hanno ceduto a una più complessa mappatura, in senso biochimico, neurologico e sociale, della coscienza e delle sue patologie. Oggi noi ci rendiamo conto di quella fiducia non dimostrata che sta al cuore del metodo psicoanalitico: non meno di Aristotele, Cartesio o Hegel, Freud dava per scontato che la sintassi sia organicamente collegata alle realtà che essa stessa segmenta e articola, che le parole dicano il mondo. Solo in virtù della loro intenzionale stabilità, delle loro «funzioni di verità», le parole possono essere sviscerate a fini psicoanalitici, possono essere smascherati i loro occultamenti e le loro soppressioni verticali. L'ipotesi del decostruzionismo che il linguaggio abbia un moto arbitrario, che il significato stesso sia una convenzione non verificabile, che non ci siano legami certi tra il discorso e ciò di cui ingenuamente e ideologicamente si postula l'esistenza «là fuori» – un assioma anche dello scetticismo classico più estremo –, la pretesa che «tutto va bene» (*anything goes*) avrebbero dato a Sigmund Freud l'impressione di pagliacciate infantili o di follie.

Eppure sono proprio queste ipotesi a ispirare il decostruzionismo e il post-strutturalismo. La concezione «classica» del linguaggio in Freud è ancora più sorprendente nella misura in cui le prime scosse della grande crisi si facevano sentire attorno a lui. Esse erano inerenti alla scoperta di Mallarmé che le parole implicano l'assenza di ciò che designano, che il linguaggio è ontologicamente vuoto; ispirano i *nonsense* poetici di Dada, diretto progenitore della nostra attuale retorica del nichilismo; le avvertiamo nel tentativo del Circolo di Vienna di dare una formalizzazione meta-matematica al significato; nelle caustiche riflessioni sulla «morte del linguaggio» di Karl Kraus; in Wittgenstein quando esclude da esso una sostanza etica ed estetica. Per Freud non si è verificato nessun cataclisma nel *Logos* dai tempi dell'*Etica nicomachea*. Altrimenti come avrebbe potuto operare la psicoanalisi pre lacaniana?

In compenso possiamo contare sulle grandi doti dello scrittore, del costruttore di miti al livello di Platone, del narratore di storie. Le esposizioni del caso di «Dora», dell'Uomo dei lupi si possono annoverare fra i capolavori del romanzo del XIX secolo (l'Uomo dei lupi in persona in seguito si sarebbe infuriato perché a suo parere nel racconto si sfruttava la sua vicenda). Freud sa narrare, dare ai personaggi una presenza drammatica come Maupassant e Čechov sapevano fare. Come nella *Repubblica* o nel *Fedone*, in Freud c'è la capacità di piegare ai suoi scopi miti significativi che egli, distorcendoli in maniera palese – come fa con Edipo –, carica però di una forza di intelligibile suggestione. Da qui l'indispensabile ricorso a leggende, saghe, fiabe, racconti di

fantasmi, narrativa teatrale e in prosa che percorre tutte le sue argomentazioni psicoanalitiche. Da qui il ruolo di Edipo, di Amleto, di Cenerentola, dell'Uomo della sabbia in determinati momenti nodali. Da qui gli onnipresenti rimandi ai fratelli Grimm, a Shakespeare (che Freud identificava con l'assai raffinato conte di Oxford), a Goethe, a George Eliot e agli antichi. Le capacità mitopoietiche di Freud sono tali che spesso dissimulano le loro origini circoscritte, occasionali. Che cosa rappresenta la triade di Super-io, Io ed Es, della quale non c'è alcuna prova neurofisiologica, se non un rispecchiamento della casa borghese di città con la sua mansarda, le sue stanze di soggiorno e il seminterrato, ognuno dei quali ben arredato con tutti i requisiti simbolici e gli stimoli al ricordo illecito o gelosamente conservato? C'era ben più di una cortesia tattica nella concessione di Freud che le scoperte epocali della psicoanalisi erano state anticipate ed evocate dai poeti, dai drammaturghi e dai romanzieri. Ma il suo virtuosismo nel maneggiare i miti, il suo ricorrere alla storia più efficace, erano degni di un grande artista delle lettere. Chi altro sarebbe riuscito a vedere nelle figlie di Lear una variante di Cenerentola? È il Freud scrittore a durare.

Ma che cosa motiva la sua inclusione in questo saggio dedicato agli scambi tra poetico e filosofico?

Se la filosofia comporta una moralità laica e una «ragion pratica», se essa cerca di circoscrivere la fenomenologia della morte, se la sua interrogazione fondamentale è «cos'è l'uomo», l'impresa di Freud può considerarsi eminentemente filosofica. La sua concezione della psicoanalisi è, a tutti gli effetti, erede di Aristotele e di Kant.

Gli interessi di Freud vanno ben al di là del terapeutico. Non meno del platonismo, essi si indirizzano all'estetica e alla pedagogia, alla guerra e alla pace. Affrontano la politica e le teorie della storia, la natura della religione e lo sviluppo delle istituzioni sociali. La loro portata è, secondo l'espressione di Hegel, «enciclopedica». Quindi c'è una «cultura», termine questo che Freud mette instancabilmente in discussione, che sta prima della sua opera e un'altra che sta dopo. Inoltre, come altre architetture filosofiche fondamentali, la dottrina canonica suscita una quantità di movimenti satelliti derivati e addirittura avversi. Quasi fin dagli inizi crescono come funghi le varianti, le eresie, le critiche. Esistono quasi tante scuole e tecniche psicoanalitiche quanti sono i discepoli di Freud. Alcune di queste, specialmente nel caso di Adler, Jung e Lacan, sono diventate vere e proprie dottrine a pieno titolo. A loro volta, una gran quantità di filosofi, anche se in polemica con lui, presta molta attenzione a Freud. Il giudizio di Wittgenstein è affascinato e oscillante. Nutre ammirazione per le suggestive acutezze delle osservazioni psicologiche e sociali di Freud, ma mette in dubbio le conclusioni deterministiche delle spiegazioni psicoanalitiche relative ai dati patologici e antropologici. È sempre possibile, insiste Wittgenstein, darne un'altra lettura. Le pretese scientifiche della teoria freudiana sono intrinsecamente sospette. Una critica di Freud, improntata a ciò che essa cerca di respingere o di emendare, è un aspetto fondamentale per il poststrutturalismo, per il decostruzionismo, per l'ermeneutica femminista. Nessun *Anti-Edipo*, nessun gioco di parole alla Derrida senza o *contra* il maestro. Da qui la strana sceneggiatura non andata a buon fine fatta da Sartre per un film su Freud. A sua volta Freud, quale che fosse il suo desiderio di tenere la metafisica fuori dalla psicoanalisi, sapeva di aver dato vita a una *Weltanschauung* che aveva una derivazione totalmente filosofica, in particolar modo da Schopenhauer e Nietzsche.

Datato 1919, *Das Unheimliche* mostra quella vittoriana fiducia nel linguaggio a cui ho già fatto riferimento. Freud propone delle traduzioni possibili per quella sua parola chiave nelle lingue classiche e romanze. Nessuna di queste riesce a rendere il gioco determinante tra *Heim* («casa») e *heimlich* («segreto»). Questo gioco farà da base all'ipotesi freudiana. Il *canny* che appare in *uncanny*, termine inglese prescelto per riecheggiare quello tedesco, rimanda all'astuzia, un campo semantico del tutto slegato da quello che è lo scopo di Freud. Ma i limiti della sua dimostrabilità, questa riduzione della sua sostanza a una singolarità etimologica (cfr. il *Cratilo* di Platone) non precludono il ragionamento. Il dizionario tedesco dei Grimm sta a rappresentare l'universalità. Si fa riferimento a Schelling, ma la testimonianza intorno a cui tutto ruota è quella dell'intricato romanzo di E.T.A. Hoffmann, *Gli elisir del diavolo*. In esso sono presenti i motivi psicoanalitici fondamentali dell'accecamento e della castrazione, del doppio, della coazione a ripetere. Freud attribuisce al nostro presagire un ritorno dei morti, decisivo in *Giulio Cesare*, *Amleto* e *Macbeth* di Shakespeare, una funzione primaria nell'esperienza dell'*Unheimliches*. Ma sebbene queste storie siano terribili, non danno luogo alle pressioni psichiche che le morti reali esercitano su di noi. La loro fonte, stabilisce Freud, è nei traumi infantili della perdita. In certi momenti l'analisi di Freud si fa insolitamente sfocata. La «solitudine», il «silenzio», l'«oscurità» si sono, per così dire, infiltrati nella sua argomentazione. Il confronto con Heidegger è rivelatore. La distinzione tra «paura» e *Angst* in *Sein und Zeit*, mutuata da Kierkegaard, va più in profondità. È proprio la differenza tra motivi identificabili di paura e «nulla», la *Nichtigkeit* o il buco nero al centro dell'esistenziale, a contraddistinguere il perturbante. Terrore metafisico e senso di sradicamento insorgono dal peso paradossale dell'assenza, della negatività (*le néant* di Sartre). Essi derivano da un «non so che» vicino ma insostanziale. Ma dietro all'attenzione freudiana e heideggeriana per la morte, per la paura apparentemente immotivata, c'è l'apocalisse della guerra mondiale e le mutazioni che essa innescò nello statuto stesso della morte. A questo punto l'ontologia diventa inseparabile dall'antropologia.

Gravemente malato, nel pieno delle sue riflessioni sulla guerra del 1914-18, Freud si volse nelle sue speculazioni meta-filosofiche sempre di più al tema della morte, da cui il suo stoicismo era ossessionato: *Jenseits des Lustprinzips* (1920) ha qualcosa di Pascal. La libido, il principio di piacere, l'equilibrio pulsionale che ci sforziamo di ottenere nella nostra psiche e nelle nostre vite quotidiane sono fatti evidenti. Ma esiste anche un meccanismo di ripetizione compulsiva nelle nevrosi traumatiche di cui soffrono le vittime di un disastro, una spinta a ripeterne il dolore. Freud propone un affascinante collegamento: perché un bambino molto piccolo ripete e poi ripete ancora un gioco in cui lui stesso si infligge perdita e privazione? Da quella precisione incisiva, dalla pazienza che è una componente fondamentale che ritroviamo anche nelle scene dell'infanzia tratteggiate da Rousseau, Freud deduce che la pulsione irrefrenabile a riattivare di nuovo il dolore possa trovarsi al di là della sovranità del *Lustprinzip*.

Un excursus morfologico conduce all'ipotesi, platonica nella sua quintessenza, che tutta la vita si sforzi di riguadagnare il suo stato primario. Ne consegue un'affermazione di grande importanza: «La meta di ogni vita è la morte [...] le cose inanimate preesistevano a quelle vive». La pacatezza della voce di Freud gli permette di fare affermazioni che altrimenti sarebbero delle «enormità». La vita, correttamente

intesa, non è niente altro che «un *détour*» (*ein Umweg*) nel cammino verso la morte. La disponibilità di Freud a condividere con noi le tappe della sua meditazione, della sua interrogazione di sé paziente ma fiduciosa nell'esito, dona alle sue conclusioni una rara autorità. Egli è «entrato nel porto della filosofia di Schopenhauer». Si è ricongiunto con il concetto greco, probabilmente arcaico, dell'ineluttabile necessità, l'*ananke*, l'assoluto demonico senza appello. Freud evoca a questo punto la favola di Aristofane della ri-unificazione dei sessi. Sofocle viene portato a testimone. Il poeta Rückert concede il suo avallo all'audace incompletezza dell'ipotesi freudiana: «Zoppcare non è peccato» (sottile allusione a un talismanico Edipo?). Ed ecco la sbalorditiva mossa retorica: «Sembra che il principio del piacere sia al servizio delle pulsioni di morte». La teoria di Freud non ha trovato duraturo consenso, e tantomeno conferma sul piano clinico. Ma mai prima d'allora nell'antropologia filosofica c'è stato esempio più chiaro di una sconfinata temerarietà del pensiero, di ciò che può essere definito, senza esagerare, il suo *salto mortale* [in italiano nel testo, *n.d.t.*]. Se, come gli stoici e Montaigne sostengono, la vera filosofia è un apprendistato alla morte, Freud resta un grande maestro di quell'arte.

Hobbes e Rousseau sono entrambi pertinenti alle riflessioni sulla guerra e sulla morte che Freud intraprende in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915), il cui titolo rovescia l'uso nietzschiano di «inattuale». Questa volta la tonalità è quella di una cupa eloquenza. La furiosa evoluzione della guerra aveva mostrato che le speranze illuministiche di civiltà, di contenimento della violenza, di distinzione tra belligeranti e non combattenti erano illusorie. L'assunto di una comune eredità europea di ideali normativi – la visione di Kant – si era rivelato superficiale. Una barbarie primitiva ha travolto ora i paesi che sono il cuore della grande cultura. Perché stupirsene? L'umanesimo, sostiene Freud, era solo una patina, una fragile crosta sopra un abisso primordiale. La guerra mondiale semplicemente mette a nudo l'inumanità fondamentale della specie, il suo impulso innato alla rapacità e all'omicidio. *Homo homini lupus*. Il registro che Freud usa qui si innalza fino a diventare quello dei predicatori barocchi della caducità della vita. *L'Urgeschichte* dell'uomo, la sua genesi è «piena di omicidi». La storia del mondo è «una sequenza di eccidi». I morti ritornano per turbarci. Così anche la scomparsa di persone care risveglia in noi una *Mordlust* («brama di uccidere») difensiva. I massacri bellici sono un tentativo distorto di concedere alla morte un suo spazio naturale e centrale nell'esistenza biologica. «*Si vis vitam, para mortem*»: l'analisi potrebbe essere di John Donne. La prosa rivela un'estrema tensione in Freud: tra razionalità terapeutica, fede nel progresso scientifico e pessimismo sempre più profondo. C'è una risonanza quasi mistica nel suo richiamarsi all'antico motto della lega anseatica: «*Navigare necesse est, vivere non necesse*». Il viaggio verso l'abisso è quello dell'intelletto che non conosce paura. Freud ne conosceva l'esito. Aveva letto il canto XXVI dell'*Inferno*.

Freud e il suo movimento hanno un immenso debito, da loro stessi riconosciuto, nei confronti della letteratura. A sua volta, è difficile da immaginare una letteratura occidentale senza l'influsso della psicoanalisi. Dopo *L'interpretazione dei sogni*, dopo le lezioni sulla psicopatologia della vita quotidiana, il nostro modo di leggere, di scrivere è diverso. Il teatro, la poesia, il romanzo moderni e i mezzi di comunicazione sono pervasi, spesso inconsapevolmente, di indicazioni freudiane. È affascinante che sia una resistenza a questo movimento

tettonico a rinvigorire le manovre antifreudiane di un Joyce o di un Canetti.

Thomas Mann pronunciò il suo elogio nel maggio del 1936. Le sue osservazioni «riguarderanno più me stesso che Freud». Il quale senza dubbio è «un artista del pensiero» e uno scrittore che ha la statura di un classico. Le grandi realizzazioni raggiunte da Freud sono comunque prefigurate non solo in Schopenhauer e in Nietzsche, ma anche nei primi romanzi e racconti di Mann stesso, nella *Montagna incantata* o in *Tonio Kröger*. Ma la fonte principale è l'affermazione di Schopenhauer sul primato della «volontà» nella conservazione e nell'economia della vita. È in Schopenhauer, e anche nell'idea ibseniana di «menzogna vitale», che possiamo rintracciare gli elementi fondamentali del racconto psicoanalitico dell'origine delle pulsioni inconscie in una matrice di magma primitivo e irrazionale. Ciò che Sigmund Freud ha fatto è stato «colonizzare», secondo l'illuminante espressione usata da Mann, un territorio già scoperto e in buona parte cartografato da pionieri filosofici, e da Thomas Mann stesso. I cui caratteristici tratti di nervosa ambivalenza e di spirito competitivo traspaiono in questo encomio.

Un tutt'altro spirito e una chiaroveggente generosità animano «In memoria di Sigmund Freud» di colui che fu un tempo genero di Mann, il poeta W.H. Auden. «Così era questo dottore: ottantenne aveva ancora voglia / di pensare alla nostra vita.» Aveva studiato «i nevrotici e i sogni», senza che nessuno dei due si fosse piegato ai suoi sforzi. Alla fine era solo «un ebreo importante che moriva in esilio». (Mann aveva evitato ogni allusione al giudaismo di Freud.) Auden ne dà una definizione definitiva:

all he did was to remember
like the old and be honest like children.

non fece altro che usare la memoria
come i vecchi e dire la verità come i bambini.
(tr. it. di Nicola Gardini, Adelphi, Milano 1997)

Come Dante, Freud era sceso tra «la perduta gente», nella «fetida bolgia ove i feriti / conducono l'orrida vita dei reietti». Con semplicità, ma con grande forza

to us he is no more a person
now but a whole climate of opinion
under whom we conduct our different lives:

per noi non è più una persona,
ormai, ma tutta un'atmosfera di opinione.
In nome suo viviamo vite diverse...

Freud vorrebbe che fossimo liberi, che amassimo le creature dell'oscurità e tutto ciò che è esiliato ma posseduto da una bramosia di futuro. Il commiato di Auden è impareggiabile:

One rational voice is dumb. Over his grave
the household of Impulse mourns one dearly loved:
sad is Eros, builder of cities,
and weeping anarchic Aphrodite.

Una sola voce razionale è muta. Sopra la sua tomba
la casa dell'Impulso piange un uomo amato.
Triste è Eros, costruttore di città,
e in lacrime l'anarchica Afrodite.

Quale visione, dai tempi della morte di Socrate, è riuscita a suscitare

un addio più perfetto?

Ho già fatto riferimento all'importanza, formale e sostanziale, del frammentario, dell'aforistico nelle opere della filosofia occidentale. La storia dell'aforisma parte da Eraclito e arriva fino a Wittgenstein (anche se naturalmente nel caso dei presocratici potrebbe aver contato un fattore di perdita testuale e di sopravvivenza accidentale). Gli impedimenti personali – si vedano Pascal o Nietzsche – hanno il loro peso almeno quanto le circostanze politiche. Un'asse di differenziazione è però all'opera. Ci sono i costruttori di sistemi, gli architetti di recinzioni e i fanatici della totalità come Aristotele, Hegel o Comte. E c'è il corsaro, spesso solitario, del senso e del mondo, il tecnico del colpo fulmineo che irrompe, per così dire, dalla periferia, il «lampo» che sia in Eraclito sia in Nietzsche è una parola d'ordine metodologica. Ho citato la massima antihegeliana di Adorno, che a sua volta riecheggiava Flaubert, secondo la quale la totalità è menzogna. I suoi *Minima moralia* sono un classico del frammentato, del paratattico, che procedono a bruschi balzi come salti quantici fra temi e proposizioni in apparenza scollegati tra loro. Si tratta qui di un contrasto profondamente metafisico: da un lato la presunzione di un ordine articolato della realtà, la possibilità di una «cartografia» esaustiva in cui è implicita una lettura kantiana o scolastica dell'esistenza intelligibile, e dall'altro il senso del carattere fratturato, presumibilmente casuale, del fenomenico. A rivestire particolare interesse sono quei pensatori nei quali mezzi, sensibilità, risorse performative avevano il respiro corto, là dove le loro convinzioni e speranze tendevano invece alla *summa*, al *magnum opus* in cui radunare una messe di tipo enciclopedico. Penso a Novalis e a Coleridge. A questa dicotomia storica e psicologica, l'estetica e il contesto polverizzato della modernità hanno dato un particolare rilievo.

Già nel 1869 il giovane Mallarmé, preda di una rivelazione epifanica, cercava di infrangere le barriere determinative del linguaggio e di liberare la sintassi dal logoro dispotismo della logica lineare. Non tramite l'immagine o la metafora, come aveva cercato di fare Rimbaud nelle sue *Illuminations*, ma grazie all'astrazione, alle «assenze» rese trasparenti. Da qui le tessere del mosaico o i frammenti di *Igitur*:

Alors (de l'Absolu, son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme: certainement, il y a là un acte – c'est mon devoir de le proclamer: cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la manifester: ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant.

Due movimenti concettuali e teorici – anche la retorica ha la sua ontologia – sono qui in gioco. La tattica modernista fa degli spazi bianchi tra una riga e l'altra, tipograficamente espliciti o deducibili acusticamente come in musica, qualcosa di completamente diverso dal nulla (*le néant*). Essi possono contenere il soppresso, ciò che sembra in apparenza dimenticato ma che esercita invece una pressione sensibile. Possono essere carichi di futuro, di un possibile erompere nel significato sui margini stessi in cui si dispiega. Il vuoto è reso fertile («*le vide frais*»), un paradosso che diventa fascinosamente attuale per effetto delle speculazioni della odierna teoria delle stringhe e della cosmologia della materia oscura sul «vuoto energizzato». Il secondo tropo è quello

del silenzio. Il non detto diventa eloquente, benché sibillino. Il linguaggio menzognero, impreciso, politicamente prostituito, il vasto rumore (il *vacarme* o il *Gerede* heideggeriano) dei media, la mostruosa amplificazione del banale sono contrapposti alla decenza, alla pulizia cognitiva e morale del silenzio. Di ciò che rivela la sua verità proprio perché di esso non si può o non si dovrebbe parlare. Fra atti linguistici sospetti, gli spazi bianchi - i famosi *blancs* di Mallarmé - si ergono a custodi o araldi del silenzio. Che a sua volta è poesia del non detto. Benché espresso in un idioma anteriore, l'«ancora inviolata sposa della quiete» di Keats resta un ideale filosofico.

Le formalità del frammento e l'intrecciarsi di poesia e filosofia sono di importanza capitale negli scritti di René Char. I presocratici lo avevano affascinato fin dagli anni Trenta. Tramite Nietzsche, «la cui *Nascita della tragedia* è per me fondamentale», Eraclito diviene per lui un nume tutelare. Char gli rivolge un esultante omaggio nel 1948:

L'âme s'éprend périodiquement de ce montagnard ailé [...]. Héraclite est, de tous, celui qui, se refusant à morceler la prodigieuse question, l'a conduite aux gestes, à l'intelligence et aux habitudes de l'homme sans en atténuer le feu, en interrompre la complexité, en compromettre le mystère, en opprimer la jeunesse [...]. Sa vue d'aigle solaire, sa sensibilité particulière l'avaient persuadé, une fois pour toutes, que la seule certitude que nous possédions de la réalité du lendemain, c'est le pessimisme, forme accomplie du secret où nous venons nous rafraîchir, prendre garde et dormir [...]. Héraclite est ce génie fier, stable et anxieux qui traverse les temps mobiles qu'il a formulés, affirmés et aussitôt oubliés pour courir en avant d'eux, tandis qu'au passage il respire dans l'un ou l'autre de nous [...]. Sa marche aboutit à l'étape sombre et fulgurante de nos journées.

L'anima si invaghisce periodicamente di questo montanaro alato [...]. Eraclito è, di tutti, colui che, rifiutandosi di ridurre in frammenti la domanda prodigiosa, l'ha ricondotta ai gesti, all'intelligenza e alle abitudini dell'uomo senza attenuarne il fuoco, senza interromperne la complessità, comprometterne il mistero, soffocarne la freschezza [...]. La sua vista di aquila solare, la sua particolare sensibilità l'avevano persuaso, una volta per tutte, che la sola certezza che possediamo della realtà del domani, è il pessimismo, forma compiuta del segreto dove veniamo a rinfrescarci, proteggerci e riposare [...]. Eraclito è quel genio fiero, stabile e ansioso che attraversa i tempi mobili da lui formulati, consolidati e subito dimenticati per correre davanti a loro, mentre di passaggio respira in qualcuno di noi [...]. Il suo percorso porta alla fase oscura e folgorante delle nostre giornate.

Una sequenza aforistica come *À une sérénité crispée* del 1952 dà la misura della capacità di Char di infondere energia alla lingua attraverso accenni metafisici più antichi rispetto alla servitù della logica, oracolari nel senso delfico del «segnalare» le possibilità prima che esse siano congelate nelle banalità logorate dall'uso. «Nessun uccello è in vena di cantare in un cespuglio di problemi.» «Amo l'uomo incerto dei suoi fini. Come lo è, in aprile, l'albero da frutto.» L'incontro con Heidegger - l'ultima sua visita ebbe luogo nell'estate del 1969 - fu un incontro predestinato e in un certo qual modo mancato. Nessuno dei due parlava la lingua dell'altro. Char non riusciva ad accettare la storicità dell'Essere. Sebbene l'ontologista e il poeta disprezzassero entrambi le tecnocratie improntate all'utilitarismo, l'edonismo epicureo di Char non aveva nulla in comune con la visione heideggeriana del *Dasein*. Eppure una comune percezione del mistero del linguaggio consentì il loro muto dialogo. Esso generò quello che Blanchot avrebbe definito «una trasparenza del pensiero che irrompe nella luce del giorno attraverso l'oscura immagine che la trattiene». Tutti e due erano a conoscenza di una «strana saggezza, troppo antica per Socrate».

In conclusione, Char poneva la poesia al di sopra della filosofia. La filosofia traccia il solco in cui la poesia deporrà il suo seme. La creatività

è al suo massimo grado di intensità in un poeta-pensatore come Parmenide o in un pensatore-poeta come Eraclito. Heidegger era d'accordo, con particolare riferimento a Sofocle e Hölderlin. L'affermazione gnomica di Char parlava per entrambi: «Sulla nave dei rigori [cioè quella della logica sistematica, dei filosofi scolastici] non sventola che la bandiera dell'esilio». Se c'è un ritorno a casa, esso è nella sottomissione della speculazione filosofica alla segretezza della poesia. «*Clarté énigmatique*.»

Sarebbe insensato supporre che ci sia granché di nuovo o di significativo da dire sui mezzi esecutivi del *Tractatus* o delle *Ricerche filosofiche*. La letteratura secondaria è ampia, ma è anche polemica, spesso autocelebrativa e incline a un certo manierismo. Assai di frequente coloro che si autoproclamano discepoli ed esegeti di Wittgenstein sembrano soggiacere proprio a quell'«incantesimo» che egli considerava nei testi filosofici il rischio e la trappola maggiori. Troppo spesso si glissa sulle difficoltà che pone la sempre problematica traduzione in inglese del suo tedesco assai particolare, difficoltà che preoccupavano e a volte facevano infuriare Wittgenstein stesso. In che misura Ludwig Wittgenstein continuò a pensare in «austro-tedesco», a servirsi della sintassi tedesca allorché dettava, insegnava o scriveva in inglese? Si aggiunga a ciò la questione, per quanto ne sappia mai completamente chiarita, della natura fondamentalmente *orale* di gran parte del materiale. Come succede con Socrate, quello di cui disponiamo è spesso solo una voce riportata. L'epistemologia che vi si esprime, le tecniche del monologo che simulano lo scambio didattico (ma con chi?), sono l'opposto della codificazione sistematica e della scrittura normativa, per esempio, di un Kant o di un Hegel.

Un accesso fiducioso a Wittgenstein è reso dall'autore ancora più sconcertante. In numerose e significative occasioni egli mette l'accento sul carattere provvisorio, incompleto, «sconfitto» delle sue opere. «La mia prosa ha un limite ben definito, e di là da esso non posso spingermi, così come non potrei scrivere una poesia.» A proposito delle *Ricerche*: «Così questo libro è davvero soltanto un album» che reitera le proprie frammentate domande e proposte in una calcolata frustrazione. È rimasto celebre quanto ebbe a dire del *Tractatus*: «La mia opera consta di due parti: quella presentata qui, più quella che *non* ho scritto. Ed è proprio la seconda parte quella importante». Oppure: «Ma vedete, io scrivo una frase, e poi ne scrivo un'altra - l'esatto contrario. E quale rimarrà?». Il verdetto che emette sul suo lavoro successivo è lapidario: «Avrei preferito produrre un buon libro. Non è andata così». Nel migliore dei casi le *Ricerche* sono «un album fotografico». In netto contrasto, ci sono *dicta* che sfiorano la megalomania come quelli scritti dall'ultimo Nietzsche o che si trovano al punto culminante della *Fenomenologia* di Hegel: il *Tractatus* ha risolto tutte le questioni filosofiche essenziali. Non resta altro da dire. Se si fosse potuto fare, osserva Wittgenstein, è a Dio che avrebbe dedicato le sue *Ricerche*. Nessun altro filosofo, a parte Schopenhauer, vale veramente la pena di essere letto.

Implicito a tutto ciò è l'elemento estremamente delicato, «off-limits», che riguarda l'aura di Wittgenstein, la mitologia che fin dall'inizio ha circondato il suo personaggio, il suo modo di essere. Questa mitologia comprende deformazioni tipologiche ben note nella storia della meditazione e della pratica filosofiche: il fascino per l'estrema solitudine, per il ritiro ascetico in luoghi praticamente inaccessibili come Skjolden in Norvegia (ricordi del Brand ibseniano) o come la

campagna irlandese. C'è un alone di astensione sessuale, se di questo si trattava, da anacoreta kierkegaardiano. Wittgenstein preseceglie per sé periodi di umiltà monastica come orticoltore, maestro di scuola elementare o inserviente d'ospedale. Diogene e Pascal avrebbero approvato. Ci sono però anche componenti che sono a lui specifiche: il suo evidente disagio, addirittura il suo sfuggire davanti alle proprie origini ebraiche; la sua rinuncia all'immensa ricchezza ereditata; la sua caustica indifferenza verso le buone maniere sociali e le mondanità importune; la sua mancanza di formalità nel vestire e il suo disprezzo per le comodità. Ciò che è incontestabile è il carisma. L'impatto magnetico che aveva sui suoi ascoltatori, la capacità di modificare le loro vite. Il saggista e romanziere William Gass ne ha fatto una descrizione memorabile:

La pura e totale concentrazione della mente sul suo problema, la sospensione delle parole già collaudate per riesaminarle, l'incessante e spietata valutazione a cui venivano sottoposte, il trionfale avanzamento momentaneo, il dubbio, la disperazione, la crudele ammissione del fallimento, l'apparizione gloriosa di soluzioni tramite qualcosa che viene da qualche parte, l'incessante ricominciare, come se nessuno, neanche lui che parlava, fosse mai stato là. Senza chiusure mentali, senza linguaggio specialistico, e usando esempi, questo spirito astratto procedeva in modo concreto; e c'è da stupirsi che fosse insofferente davanti alle sciocchezze e alle ricercatezze ostentate, alla parlantina facile, alla raffinatezza e al luccichio, a quelle proposizioni i cui orli erano tutti accuratamente della giusta lunghezza, di tutte quelle filosofie che si appoggiano l'una all'altra, come quando qualcuno in uno stato di stordimento si appoggia al bancone di un bar? [...] Come nessuna parola era l'ultima, come l'opera non era mai finita, mai conclusa, ma non senza dolore abbandonata, come a volte doveva succedere, e così, alla maniera del poeta, ogni linea di pensiero era un verso nuovo, ogni problema vecchio non più vecchio del sonetto appena inventato oggi, da conquistare di nuovo per la prima volta [...]. Come sembra pallido l'*engagement* di Sartre a confronto degli intensi e accesi colori di quel coinvolgimento puro e santo.

Cadenze che rimandano a Beckett o al neologismo di Nietzsche *Abstraktions-künstler*. Una testimonianza di autorità minimalista che rivaleggia con quella dei saggi orientali e di Socrate. Benché Wittgenstein stesso considerasse il proprio atteggiamento quello di un uomo inerme, smarrito in una città a lui nota, Keynes preferiva salutare in lui il «nostro nuovo Spinoza».

Eppure uno dei pochi giovani filosofi che gli erano vicini descriveva Wittgenstein come «una persona tremenda che faceva paura». I suoi rimproveri, i suoi rifiuti potevano essere brucianti. Accessi di autodenigrazione quasi isterici in cui confessava di essere «pazzo» o «cattivo», in cui faceva cenno a episodi indecenti, lasciavano i suoi ascoltatori attoniti. I suoi verdeti erano senza appello: l'opera di Rilke era «velenosa» e indigesta. «Ogni conversazione con Wittgenstein era come sopravvivere al giorno del giudizio. Era terribile» (G.H. von Wright). Una volta usciti dalle sue grazie intellettuali, quelli che una volta gli erano più vicini e più lo sostenevano venivano pubblicamente ignorati. Fu il caso di Bertrand Russell. Wittgenstein combatté con valore sui fronti più infernali durante la prima guerra mondiale: ancora una volta si ripresenta un'analogia con Socrate. Sembra che per lui il combattimento fosse un'esperienza elettrizzante. Questo può essere più significativo di quanto pensino i suoi agiografi e i suoi imitatori. La sua coscienza inquieta albergava una profonda capacità di rabbia incendiaria, una *terribilità* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] vitale.

Tutto questo solleva una domanda tabù: in che misura Ludwig Wittgenstein è stato il deliberato architetto (l'architettura era una passione di cui era diventato un esperto) della propria leggenda, della drammatica aura che circondava la sua presenza? Quanto c'era di

intenzionale, a tratti di istrionico, nelle sue eccentricità, nei suoi ricorsi all'anatema, negli accessori che servivano alle sue astensioni, la famosa sedia a sdraio in cui si favoleggiava dormisse? Quanto di strategico o di allegorico c'era nella confessione che solo l'Andante del terzo quartetto per archi di Brahms lo aveva trattenuto dal suicidio? Questo soltanto per dire che era in un certo senso un virtuoso di un'«antiretorica» essa stessa eccezionalmente retorica. Una strategia come questa, assicurandogli spazi indispensabili, sarebbe la vera antitesi della traslucida vita privata di Spinoza. Non è che nei suoi leggendari comportamenti ci fosse un pizzico di *Schmockerei* viennese? In una sensibilità da genio esacerbato, vulnerabile – ma precisamente a *cosa*? –, sincerità e teatro, autenticità e maschera possono mescolarsi in maniera indissolubile. Quello che Char dice di Eraclito, Stanley Cavell lo dice di Wittgenstein: «Un'oscurità da cui proviene chiarezza». È forse valido il contrario: la concisa semplicità, l'esimersi dall'eloquenza espressiva può generare oscurità. Gli ultimi ritratti fotografici paurosamente velano e rivelano al tempo stesso. Wittgenstein posava quando si metteva in posa?

In quale maniera queste opacità sono collegabili, se lo sono, alla prosa di Wittgenstein, alla sua nozione cardine di «giochi linguistici», definizione di per sé carica di suggestioni?

I gusti letterari di Wittgenstein sono ben documentati. Sosteneva di aver letto ogni frase dei *Fratelli Karamazov* «cinquanta volte». Non si separava mai dal piccolo catechismo di Tolstoj, *Il Vangelo spiegato ai giovani*. Né da *Chadži Murat* e dai «I due vecchi» di Tolstoj. Gli piacevano molto le opere di narrativa di Gottfried Keller e le poesie liriche di Mörike. Per una bizzarra distorsione Wittgenstein, sulla scia di Tolstoj, liquida Shakespeare (ne ho parlato dettagliatamente altrove). Al teatro di Shakespeare muoveva la stessa obiezione di Tolstoj, cioè che era privo di un esplicito asse morale, di principi etici stabiliti come quelli che invece trovava nella poesia di C.F. Meyer e Ludwig Uhland! Lo infastidivano le assurdità dell'intreccio perfino in capolavori riconosciuti come *Re Lear*. Wittgenstein andava oltre. La superiorità di Shakespeare non era data altro che da un cliché culturale, frutto di un consenso convenzionale e acritico. Gli mancava «il grande cuore», la sincera umanità di un Beethoven. La sua arte era fatta di virtuosismo linguistico, di un brillante dispiegamento verbale spesso privo di un contenuto che non fosse puerile.

Quest'accusa quasi comica è tanto più sorprendente in quanto l'ambiente culturale viennese di Wittgenstein era permeato di rappresentazioni e traduzioni shakespeariane. Solo una sensibilità fondamentalmente extraterritoriale rispetto alla lingua inglese poteva concepire ed esprimere convinzioni simili. A quanto ne so finora è sfuggito all'attenzione questo punto che è cruciale. Quando leggiamo Wittgenstein in inglese, quando ci immergiamo nei testi che lui ha dettato e nelle sue conversazioni riportate da altri, ci dobbiamo in realtà affidare a delle traduzioni, per quanto autorizzate esse siano. A livello essenziale, l'inglese resta straniero a Wittgenstein. Pertanto egli ritorna costantemente al linguaggio universale della musica. Sapeva come Wallace Stevens che «siamo uomini fatti di parole». Queste parole fondamentalmente erano in tedesco. Il loro ideale era quello della *Dichtung*. Può darsi che Wittgenstein sia effettivamente stato «un poeta dalla cognizione quasi pura», ma quella poesia si inseriva nella letteratura tedesca con la sua tessitura, la sua eredità e le sue soluzioni stilistiche del tardo romanticismo e del primo modernismo. Una

condizione ancora più significativa per qualcuno che dichiarava, seguendo Kant, che etica ed estetica erano la stessa cosa.

La genesi e la preistoria del *Tractatus*, inizialmente intitolato *Logisch-Philosophische Abhandlung*, sono state esaminate minuziosamente. La storia contorta dei rifiuti successivi da parte di diversi editori, appartenenti a quello che Wittgenstein in un momento d'esasperazione chiamò «mondo di merda», la pubblicazione finale, ancorché mutila e malamente stampata negli *Annalen der Naturphilosophie* di Wilhelm Ostwald, sono state ampiamente documentate. I dettagli del processo di traduzione in inglese intrapreso congiuntamente con F.P. Ramsey restano alquanto vaghi. Tantomeno è del tutto certo che il titolo definitivo che, come la numerazione delle proposizioni, riecheggia Spinoza, sia stato suggerito da G.E. Moore. Fu comunque un'indovinata *trouvaille*, che andava ad aggiungersi alla sua aura di autorevole, intempestiva ed intemporale estraneità. Il precedente degli aforismi di Lichtenberg è innegabile. J.P. Stern riscontra «una somiglianza di tono, nel respiro della voce parlata. Wittgenstein mostra di condividere con Lichtenberg il ricorso all'espressione colloquiale, alle illustrazioni attinte dalle scienze naturali, alle brevi proposizioni paratattiche tenute insieme però, con fermezza ed energia, da un pensiero guida». Altri hanno collegato la «prosa sincopata» (C.D. Broad) del *Tractatus* alle tecniche aforistiche in *Così parlò Zarathustra* di Nietzsche. Ma le affinità con questi due precedenti sono state forse esagerate. Si va in cerca di possibili analogie. Alcuni hanno scorto un tipo di poesia e di musica nelle frasi concise del *Tractatus* paragonabile a quelle opere minimaliste dell'architettura moderna che Wittgenstein ammirava e adattò a sé. Sono stati fatti dei paralleli con la logica compositiva e con l'asciutto costruttivismo di Paul Klee. Io continuo a sentire nel *Tractatus* qualcosa dell'insistente rarefazione di Webern. Ma questi sono riferimenti un po' rudimentali. Tale «grande opera d'arte» che, come dice G.E.M. Anscombe, dà l'impressione di «un volto velato», rimane nella sua essenza *sui generis*. Non c'è nulla che le assomigli né in filosofia né in letteratura. L'«inscape», come l'avrebbe chiamato Hopkins, attorno a cui prende forma è definitivo fin dall'inizio, fin dalla versione manoscritta a matita nota come *Prototractatus*. Come in uno schizzo appena abbozzato di Cézanne, il fascino è quello dato da un'intensità quasi fisica.

È difficile stabilire quali siano i troppi retorici determinanti nel *Tractatus*. Essi possono essere oracolari, anaforici, ma anche decostruttivi nei confronti delle loro stesse affermazioni. Quale altro attributo se non quello di delfico si confà a tutto un insieme di proposizioni come quella del celebre inizio: «1. *Die Welt ist alles, was der Fall ist*» - dove l'inglese «*all that is the case*» [«Il mondo è tutto ciò che accade», tr. it. di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1964. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, *n.d.t.*] esclude le connotazioni teologiche interiorizzate del tedesco *der Fall*. Cosa c'è di più gnomico del dettame in 5.552 che «La logica è *prima* d'ogni esperienza - d'ogni esperienza che qualcosa è *così*»? Oppure di «Un numero privilegiato non v'è» (chiedetelo a Riemann o a Ramanujan!). Spesso un enunciato mostra e nasconde (*verkleidet*) allo stesso tempo un intero programma, come in 4.112: «La filosofia non è una dottrina, ma un'attività». O nella negazione dell'oracolare: «Gli eventi del futuro non *possiamo* arguirli dai presenti» (5.1361). Le sentenze imperative hanno una risonanza solenne: «*I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo*» (5.6) (Che vita vive un sordomuto?). «Perciò nella logica *non* possono

mai esservi sorpresa» (6.1251) (Wittgenstein aveva letto *Alice nel paese delle meraviglie*?). Si consideri la finalità mantica di «L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica son uno)», dove «trascendentale» ha l'effetto di un rombo di tuono indefinito. Non c'è nulla in Leibniz, suo precedente, che sia altrettanto imperioso come «Dio non rivela sé nel mondo» (6.432). «Non come il mondo è, è il mistico, ma che esso è» (6.44). Un vettore di asserzioni che culminerà nella fin troppo celebre ingiunzione finale al silenzio nella proposizione 7, numero sacro se mai ce n'è uno (il *Tractatus* ha la sua numerologia). Proposizioni, precetti, definizioni, proibizioni scolpite nella pietra come certa poesia dei comandamenti. Al di là di ogni possibile appello. Wittgenstein informò Moore e Russell che nel *Tractatus* c'erano molte cose che non avrebbero mai capito. Cosa intendeva dire con questo?

Per dimostrare la sua costruzione anaforica, che come un moto di risacca ritorna nel *Tractatus*, verrebbe da citarlo quasi per intero. La numerazione decimale funziona anche come dispositivo drammatico che contrassegna un «gran numero di mattoni lavorati e levigati messi insieme a comporre un intero» (Anscombe). In certi punti – dal 4.011 al 4.024 sulle proposizioni, o dal 5.01 al 5.1 sulle funzioni di verità – la corrente è reiterativa e cumulativa. Il lettore (l'ascoltatore) sperimenta una pulsazione di assiomi e argomentazioni che progredisce verso una nota di pedale. L'effetto è così irresistibile che iscrive – e questa è l'abilità di Wittgenstein – i vuoti, i silenzi all'interno della struttura seriale. Un'eco di *Anna Karenina* in 6.43 innesca, per così dire, un grande arco di proposizioni sulla morte e il mondo, sull'indicibile e la categoria del «mistico» che conduce al finale. Frasi molto brevi si alternano a più lunghe affermazioni e digressioni, sottilmente colloquiali. La cadenza combinatoria conferisce una qualità letteraria e poetica al *Tractatus* che lo avvicina ai *Proverbi* di Blake e alle *Illuminazioni* di Rimbaud più di qualsiasi altro testo formalmente filosofico.

Un terzo importante artificio retorico non ha bisogno di essere sottolineato. È quello dello stoicismo autoironico, del ripiegamento per il quale può aver fatto da modello lo *Zarathustra*. La prefazione dell'autore dichiara che l'opera sarà comprensibile a coloro che hanno già pensato pensieri uguali o simili. Alla fine, il vero lettore sarà riuscito a superare le proposizioni di Wittgenstein riconoscendole «insensate». Da cui la famosa similitudine del gettar via la scala dopo che il lettore vi è salito. Wittgenstein avvertiva Ficker e altri contemporanei del fatto che quello che ha valore nel *Tractatus* appartiene alla sua parte non scritta. Rispondendo a un membro del Circolo di Vienna che aveva fatto richiesta di una copia del *Tractatus*, nel luglio del 1925 il filosofo riferisce che non ne possiede neanche una. Il trucco della corda indiana a livello sublime.

La dettatura ha un ruolo nella storia della filosofia occidentale che è stato scarsamente analizzato. La stessa cosa si può dire per la trasmissione sotto forma di appunti di lezioni o di testimonianze di seconda mano. Abbiamo visto quanto magistralmente queste vengano messe in scena in numerosi dialoghi di Platone. Gli studiosi sostengono che un testo fondamentale come la *Poetica* di Aristotele sia comprensibile solo se si guarda a esso come agli appunti presi da un discepolo o da un uditore nell'aula dove si tenevano le lezioni dell'Accademia. L'indebolirsi della vista obbligò Nietzsche a dettare gran parte della sua opera. Molte lezioni di Hegel a Berlino sono giunte fino a noi in modo indiretto. La dettatura può conservare l'immediatezza, il

registro personale della voce di chi parla. Ma può anche stilizzare e dissimulare i processi vitali di esitazione, i momenti di sospensione della certezza e le economie che sono tipiche di una versione scritta. Questo assume importanza per esempio nel caso di Coleridge. Magari ne sapessimo di più sulla dettatura nella scuola di Pitagora o nei seminari di Plotino!

Wittgenstein detta il cosiddetto *Libro blu* alla sua classe di Cambridge nel 1933-34; detta il *Libro marrone* a due suoi discepoli nel corso del 1934-35. Considerava il *Libro blu* niente di più che un insieme di appunti, mentre il *Libro marrone* potrebbe essere il primo abbozzo di un'opera in divenire, di quelle che sarebbero diventate le *Ricerche filosofiche*. Si aggiunga a ciò una complicazione ulteriore: Wittgenstein prese in considerazione l'idea di farne una versione tedesca. Dentro di sé traduceva dal tedesco mentre dettava in un inglese spesso laborioso. Anche qui c'è quel tocco ironico, di disapprovazione nei propri confronti. Racconta a Russell che ha dettato questi appunti «ai suoi discepoli così che possano avere qualcosa da portarsi a casa, tra le mani se non nel cervello». Wittgenstein riflette in modo stimolante sul processo del ragionamento bi- o inter-linguistico che avviene nel dettato:

Supponiamo che io sia solito accompagnare ogni enunciato italiano detto a voce alta con un enunciato tedesco detto tacitamente tra me e me. Se allora, per una ragione o per l'altra, tu chiami l'enunciato tacito: l'intendere dell'enunciato detto a voce alta, il processo dell'intendere che accompagna il processo del dire sarebbe un processo a sua volta traducibile in segni esterni. Ovvero, *prima* di qualsiasi enunciato da noi detto a voce alta, noi diciamo ciò che intendiamo (qualunque cosa ciò possa essere) a noi stessi, come in un a parte sulla scena [...]. Esempio tipico è l'a parte sulla scena.

(tr. it. Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 1983)

Eppure sono proprio questi modi indiretti dei mezzi semantici pluristratificati che operano quando Wittgenstein detta, che ci consentono di penetrare nella sua *doxa* più incisiva:

Se siamo in collera con qualcuno poiché egli esce con il raffreddore in una giornata fredda, talvolta noi diciamo: «Io non sentirò il tuo raffreddore». E questo può significare: «Io non soffro quando tu prendi un raffreddore». Questa è una proposizione insegnata dall'esperienza. Infatti, noi potremmo immaginare (diciamo) un collegamento senza fili tra i due corpi, il quale faccia sentire dolore nella testa ad una persona quando l'altra persona abbia esposto la testa all'aria fredda. In questo caso, si potrebbe dire che i dolori siano miei poiché essi sono sentiti nella mia testa; ma supponi che io ed un altro abbiamo in comune una parte dei nostri corpi: ad esempio, una mano. Immagina che nervi e tendini del mio braccio e nervi e tendini del braccio di A siano connessi a questa mano mediante un'operazione. Ora, immagina che questa mano venga punta da una vespa. Ambedue gridiamo, contraiamo il volto, diamo la stessa descrizione del dolore, etc. Dobbiamo ora noi dire d'avere lo stesso dolore o dobbiamo dire d'avere dolori differenti? [...] Naturalmente, se escludiamo dal nostro linguaggio l'espressione: «Io ho il suo mal di denti», noi veniamo con ciò ad escludere anche l'espressione: «Io ho (o sento) il mio mal di denti». Un'altra forma del nostro asserto metafisico è questa: «i dati sensoriali di una persona sono privati, sono accessibili solo ad essa». E questo modo d'esprimersi è ancora più fuorviante, poiché sembra ancor più simile ad una proposizione empirica; il filosofo che dice questo può pensare d'esprimere una verità scientifica.

L'idea di dire al nostro afflitto interlocutore «Io non sentirò il tuo raffreddore» contiene più di un pizzico di surrealismo o di comica alla Buster Keaton. Si noti come il «metafisico» sgorga improvvisamente fuori da un contesto apparentemente prosaico. Gli esperimenti mentali di Wittgenstein sono volutamente terra terra, laddove le implicazioni filosofiche sono spesso trascendenti. Il rifiuto delle epistemologie

dominanti è una conseguenza quasi involontaria. Come si dice nel *Libro marrone*: «È una diffusa malattia del pensiero cercare (e trovare) dietro tutti i nostri atti uno stato mentale che ne sia l'origine, una sorta di serbatoio». Ciò che è elementare e ciò che è più impegnativo si alternano seguendo uno schema spesso nascosto. La frase vira e grandi porte si spalancano: «Ciò che chiamiamo: "comprendere un enunciato" è, in molti casi, molto più simile al comprendere un tema musicale di quanto penseremmo».

All'incantesimo delle *Ricerche filosofiche* non si sfugge. Esse hanno dato luogo a una letteratura critica divisa tra l'adulazione e la polemica, tra tecnicismo e rococò (per esempio la lettura che ne fa Stanley Cavell). Sono una sorta di album fotografico che attraversa e riattraversa un paesaggio, un paragone suggerito dallo stesso Wittgenstein. Diversi angoli di incidenza sono possibili. Sullo sfondo incombe l'insinuazione spengleriana che non è più tempo di grandi sistemi o di epopee. Ciò che possiamo sperare di meglio è una descrizione perspicace o delle istantanee. Ma la superficie è antitetica alla superficialità. Tutto ciò che abbiamo è «prosa fino a un certo punto». Ma come sosteneva Thomas Bernhard, l'intelletto che opera nelle *Ricerche* è «da cima a fondo poetico». Le sollecitazioni e le pressioni di una poesia completamente impossibile da raggiungere sono tangibili, paragonabili alle pressioni della musica su Schopenhauer.

Nel rifiutare il concetto di «linguaggio privato», le *Ricerche* possono comunque essere lette come il diario di un diario, impressione rafforzata dai quaderni di appunti e dalle annotazioni intime su cui esse si basano. Facendo ancora una volta eco al *Tractatus*, Wittgenstein postula delle condizioni di limite: «Quello che non può essere scritto non può essere scritto». Prescrizione mitigata dall'ironica concessione: «Io penso effettivamente con la penna, perché la mia testa spesso non sa nulla di ciò che la mia mano scrive». Può darsi che incidano qui il contesto storico e il clima della sensibilità. Le *Ricerche* maturano all'epoca degli esperimenti di scrittura «automatica» di André Breton. Ricordano a momenti le tautologie narrative di Gertrude Stein. Appartengono a modalità della coscienza prive della garanzia di un ordine esteriore. Wittgenstein era contemporaneo di Freud, e anche di Bergson. Sosteneva che un ritorno a casa va tentato anche se il viaggio è stato fuorviante o sbagliato. Il suo ultimo impegno universitario lo condusse, guarda caso, a Ithaca (alla Cornell University, stato di New York).

Quasi in maniera illecita - come mai la lettura delle *Ricerche* dà così spesso la sensazione di stare origliando? - si guarda a quelle che possono esserne state le fonti inattese e le allusioni subconscie. La proposizione §44, senza una ragione evidente, cita la più brutale delle arie di Sigfrido nel *Ring*. L'analisi delle differenze tra «sapere» e «dire» nell'ampia sezione §79 sembra davvero riflettere le speculazioni freudiane su Mosè. In un raro uso di quell'epiteto, Wittgenstein si chiede al numero §89: «In che senso la logica è qualcosa di sublime?» e ritorna ancora una volta a sant'Agostino. La constatazione del §97 è lirica: «Il pensiero è avvolto da un'aureola» (*mit einem Nimbus umgeben*). La logica rappresenta «l'ordine a priori del mondo» che è anteriore a tutta l'esperienza. Dev'essere di purezza cristallina. Ma qui *Kristall* non è un'astrazione. È qualcosa di concreto e allo stesso tempo «la più dura». Sforzandoci di afferrare «l'essenza incomparabile del linguaggio» (Heidegger non si trova su un sentiero parallelo a questo?), ci dimentichiamo che parole come «esperienza», «mondo», «linguaggio» stesso, se vogliamo usarle, devono avere un'utilità umile come quella di

«tavolo», «lampada», o «porta». Eppure più consideriamo da vicino il linguaggio reale, più evidente diventa il suo conflitto con l'ideale di una logica cristallina (§107). Questo conflitto minaccia di diventare intollerabile. Scivoliamo su una lastra di ghiaccio. Se vogliamo procedere abbiamo bisogno dell'*attrito*. «Torniamo sul terreno scabro!» Siamo a un passo da Husserl.

La parte seconda, non numerata, comincia con la domanda se gli animali possono sperare. La speranza è possibile solo per quegli esseri che possono parlare? Quali sono i rapporti tra espressione verbale ed espressione corporea? Si può dare voce al terrore in «tono *sorridente*». Si osservi l'appropriatezza, ma anche la bellezza di §514 e 515:

E se io dico: «La rosa è rossa anche al buio», tu vedi addirittura questa rosa rossa [che si forma (*förmlich*)] davanti a te, nell'oscurità.

Due immagini della rosa nell'oscurità. Una di esse è completamente nera, e quindi la rosa è invisibile. Nell'altra la rosa è rappresentata in tutti i particolari ed è circondata dall'oscurità. Una di queste immagini è vera, e l'altra falsa? Non parliamo forse di una rosa bianca nell'oscurità e di una rosa rossa nell'oscurità? E non diciamo, tuttavia, che al buio le due rose non si possono distinguere?

Blake vi avrebbe dato ascolto con molta attenzione.

Per molti versi le *Ricerche* ci portano a ipotizzare che «dietro» o tra le righe ci sia *un altro* testo. In cui la logica formale si irradierebbe sul linguaggio quotidiano. Quell'altro testo resta inattuabile, ma la sua muta presenza è etica. Essa prefigura una condizione in cui la menzogna sarebbe immediatamente visibile e assurda. Quella privilegiata tautologia che Swift espone nella favola dei cavalli che dicono sempre la verità. Per quel che riguarda l'animale umano, questa perfetta verità è forse riservata alla morte o forse non lo è. In un certo senso le *Ricerche*, come spesso accade alla poesia che dura nel tempo, sono ossessionate dalla morte. Riferendosi a Dostoevskij, Wittgenstein annota sul suo diario nel luglio del 1916: «Si può vivere in modo che la vita cessi di essere problematica? Che si viva nell'eterno e non nel tempo?». Può darsi davvero che le *Ricerche filosofiche*, attraverso i loro molteplici percorsi tangenziali, diano l'impressione di chiarire, se non di risolvere, questa questione. Il che, con tutta la loro frammentata «stranezza», le andrebbe a collocare in una determinante linea di discendenza della morale e della metafisica. Ma come abbiamo visto, Wittgenstein pensava che i suoi insegnamenti avrebbero dovuto essere espressi in versi.

Il che ci porta a due poesie.

Le considerazioni di Hegel sulla letteratura, la storia letteraria, la teoria dei generi poetici e drammatici sono numerosissime. Il suo interesse nei confronti della tragedia è stato costante. Gli esiti sul piano formativo e polemico sono stati molto profondi. Gran parte delle estetiche di Croce, Lukács e Sartre deriva dal precedente hegeliano. Ma nella fibra analitica e argomentativa di Hegel, ben poco sembra suggerire un impulso lirico personale. La sua voce era prosaica nel senso migliore del termine. C'è una sola eccezione: l'ode indirizzata a Hölderlin nell'agosto del 1796.

Ogni aspetto del rapporto Hegel-Hölderlin, iniziato ai tempi della scuola a Tubinga, è stato minuziosamente documentato e interpretato. Nel rapporto di Heidegger con Paul Celan riecheggiano elementi di quell'incontro precedente tra un filosofo e un poeta. Nel XX secolo si è giunti a riconoscere negli scritti di Hölderlin, nelle sue poesie, nelle lettere e nelle meditazioni teoriche, in special modo quelle su

Empedocle e Sofocle, stimoli filosofici e originalità di eccezionale valore. La visione giovanile che Hölderlin aveva dell'Ellade, la sua adozione programmatica dell'«Uno» in Eraclito, il suo volgersi istintivo verso l'equazione parmenidea di pensiero ed essere, erano maturati e avevano trovato conferma nel corso dello stretto scambio con il giovane Hegel. C'è infatti un testo teorico programmatico che gli studiosi attribuiscono chi all'uno chi all'altro dei due giovani entusiasti. È possibile che l'intransigente razionalità dell'Hegel maturo, il suo (parziale) divergere dalla Grecia pagana nel suo storicismo e nella sua teoria politica, riflettano, forse a una profondità non riconosciuta, la sua incapacità di accettare l'inabissarsi di Hölderlin nel disordine mentale. L'investimento emotivo e intellettuale nell'affinità, nell'esaltazione, era stato troppo grande. Anche qui, l'incontro Heidegger-Celan invita a fare un confronto.

I misteri eleusini sono un tema ricorrente nell'arte e nella poesia occidentale. Quel poco che sappiamo di loro ci dice di riti di iniziazione che avvenivano in un simulacro del mondo infero di cui Demetra è il simbolo. La figurazione della morte conduceva a una sorta di *mimesis* della resurrezione, alla rinascita secondo l'immagine del ritorno ciclico della terra alla fertilità dopo l'improduttività dell'inverno. Nel contesto immediato dell'ode di Hegel, il sentimento di un'immersione condivisa nei misteri della rivelazione poetico-metafisica evoca anche le speranze libertarie, gli ideali di fraterna affinità proclamati da Rousseau. Si aggiunga a questo la condizione esaltante e tragica che la rivoluzione francese attraversa durante tutto l'anno 1796.

L'appello alla notte, custode della libertà e della contemplazione, appartiene alla convenzione romantica, come anche il paesaggio velato dal chiaro di luna, il lago e le colline che ricalcano le orme di quelli della *Nouvelle Héloïse*. L'immagine dell'amico a lui tanto caro porta con sé un'ardente speranza di ricongiungimento, di un legame che maturerà sempre più. Ma la visione svanisce. Nessuna intimità privata garantisce sicurezza. Hegel ora soccombe all'assioma dell'unisono universale, o per meglio dire lo abbraccia, quell'*en kai pan* dei presocratici che era stato per lui, nell'unione con Hölderlin e Schelling, il motto delle speranze estatiche a Tubinga. Uno Spinoza stranamente atticizzato sta lì a portata di mano. Magari si spalancassero i portali del santuario a Eleusi... Ebbro di entusiasmo - *Begeisterung trunken* deriva direttamente da Schiller -, l'adepto allora potrebbe prender parte ai riti sacri della rinascita.

Da qui si diparte il lamento paradigmatico, l'elegia della perdita ontologica che ispirerà la poesia e la filosofia tedesche dall'epoca di Hölderlin fino a quella di Nietzsche, Spengler e Heidegger. Gli dei si sono ritirati sull'Olimpo, abbandonando la tomba dell'umanità profanata (*entweihte*). Il genio dell'innocenza è di questo luogo. La saggezza dei sacerdoti è ammutolita. La ricerca di una definitiva comprensione è vana. Come lo è il tentativo di «scavare alla ricerca di parole»: immagine assai sorprendente. La fraseologia di Hegel diventa via via più oscura; allusioni private, «in codice», sono forse alla base del nostro testo. Ma il motivo dominante è ricco di fascino. All'anima non basta più il pensiero concettuale, esso non accoglie più presagi di infinito. Anche se parlasse la lingua degli angeli, l'essere umano si troverebbe confrontato con l'ineluttabile povertà del linguaggio. Ora egli teme quell'impoverimento, la banale corruzione che un'espressione inadeguata porta a ciò che era stato intuito come una sacralità onnicomprensiva. Quasi come nel finale del *Tractatus* l'imperativo

salvifico è quello del silenzio. Nulla deve essere rivelato di quanto una volta era stato intravisto, di quanto era stato vissuto nella notte dei misteri. Per evitare che la rivelazione diventi un ninnolo dozzinale in mano ai sofisti sulla piazza del mercato. È solo nelle azioni, non nel discorso dell'eletto, che la divinità persiste. Nell'oscurità della perdita Hegel può ancora cogliere la dea. Ella è lo spirito degli atti (*Taten*) non specificati. Anche se tutto il resto svanisce, la sua tacita presenza durerà. Ci sono forse in quest'ode dei segni premonitori dei pericoli in cui incorrerà Hölderlin proprio a causa della stessa veemenza ed eloquenza dei suoi rapimenti lirici?

Gerschom Scholem, erudito tra gli eruditi, matematico per formazione e inclinazione, scriveva versi. Alcuni profondamente seri, ma più spesso versi d'occasione di stile umoristico e familiare. Essi compaiono di frequente all'interno della sua ricca corrispondenza. Le lettere tra lui e Walter Benjamin costituiscono uno dei dialoghi più concentrati e illuminanti nella storia morale e intellettuale del XX secolo. Non c'è commento su Kafka più incisivo di quello sviluppatosi nelle loro lettere durante i primi anni Trenta. La loro intima amicizia, l'apprezzamento da parte di Scholem del talento critico di Benjamin, il riconoscimento dell'importanza di Scholem nel giudaismo da parte di Benjamin, risalgono al periodo immediatamente precedente alla prima guerra mondiale. Successivamente lo scambio tra loro viene ad assumere un tono teso, addirittura polemico. Quel «tradimento del chierico» che Scholem leggeva nel marxismo e nel comunismo di Benjamin lo esasperava. La fedeltà nei confronti di Brecht lo irritava. La riluttanza di Benjamin a emigrare in Palestina quando non era ancora troppo tardi, nonostante le sue ribadite intenzioni di farlo, faceva infuriare Scholem che aveva visto fin troppo chiaramente cosa c'era in serbo per gli ebrei d'Europa. Da parte sua Benjamin avvertiva che Scholem sottovalutava il tormento psicologico, la miseria materiale, la trappola che la condizione di rifugiato rappresentava in un'Europa sempre più apocalittica. Le lettere si interrompono nel febbraio del 1940. Il suicidio di Benjamin non sorprese Scholem, ma lo fece sentire irrimediabilmente solo e sperduto.

Benjamin aveva acquistato *Angelus Novus* di Paul Klee, un quadro a olio con dei ritocchi ad acquarello. La sua forza allucinatoria, la sua violenza allegorica e la sua sfida a ogni interpretazione sarebbero diventate emblematiche della multiforme ricerca di Walter Benjamin stesso. L'*Angelus*, spinto dai cupi venti della storia, è il diretto ispiratore dell'ultimo testo di Benjamin che corona la sua opera, le «tesi storico-metafisiche» del 1939-40. Dopo la sua morte, quell'immagine magnetica, talismanica sarebbe passata nelle mani di Scholem che da essa avrebbe preso spunto per il suo libro di ricordi *Walter Benjamin und sein Engel*.

Le sette quartine di Scholem *Gru, vom Angelus* furono spedite a Benjamin nel 1921 in occasione del suo compleanno. La poesia per molti aspetti non è meno enigmatica del quadro di Klee. «Io sono un angelo-uomo» (*ein Engelsmann*), forse uno di quegli enti ibridi, santificati e demoniaci allo stesso tempo, in cui Scholem si era imbattuto nel corso dei suoi studi sugli scritti mistici e occulti. Già nel dicembre 1913 il giovane Scholem aveva annotato nel suo diario: «Sopra di me aleggia il volto sogghignante dell'angelo dell'insicurezza, e mi sferza attraverso le valli silenziose incise nelle profondità della mia vita. Chiunque può indovinare cosa sarebbe la mia vita senza quest'angelo, che è per me fato e rovina, ma anche sprone e severo maestro». Per quanto possa

essere virtuoso, l'uomo non riguarda o non interessa l'Angelus. «Sto sotto la protezione dell'Altissimo / E non ho bisogno di una faccia», mentre, in realtà, il volto dipinto da Klee è terribilmente iconico. Il mondo da cui proviene l'Angelus è armonioso, profondo e chiaro. È solamente nel nostro regno che la sua coerenza appare come qualcosa di meraviglioso. La città a cui l'*Engelsmann* è stato mandato – come in Ezechiele o nella Apocalisse? – non gli presta alcuna attenzione. L'Angelo ritornerebbe volentieri a quello che è il suo vero regno, perché anche se visse nelle città degli uomini fino alla fine dei giorni, avrebbe ben poca fortuna. Egli sa ciò che deve annunciare, quale messaggio deve portare «e molto altro ancora». «Io sono una cosa non simbolica. Il che significa che sono ciò che sono». Tu giri invano «l'anello magico»: «Io non ho alcun senso» (*Ich habe keinen Sinn*). Qui l'interpretazione si fa ardua e ineluttabile allo stesso tempo. Come nelle parole del rovetto ardente, la presenza di Dio, delegata al suo messaggero, è una perfetta tautologia. «Non cercare di simboleggiarmi o di allegorizzarmi»: «Io sono ciò che sono». Non mi sminuirai attraverso una metafrasi o un'attribuzione di senso. Come in musica, forse, la pienezza di significato non comporta nessun «senso» esplicito o traducibile. L'immersione di Scholem nei paradossi del misticismo ha qui la sua importanza. Come ce l'ha, per un'incidenza sincronica, la meditazione di Heidegger sull'incommensurabile autonomia e resistenza all'articolazione del *Sein*. Anni più tardi Benjamin avrebbe riletto questa poesia «con immutata ammirazione. La ritengo tra le migliori che conosco».

I «misteri» sono al centro sia di *Eleusi* sia del *Saluto dell'Angelo*. Tutte e due le poesie modulano complessi moti metafisici nell'immediatezza della forma poetica. Sia in quella di Hegel a Hölderlin sia in quella di Scholem a Benjamin, la poesia del pensiero e il pensiero della poesia si fondono. Una fusione resa ancora più persuasiva dal tragico destino dei destinatari.

Il dialogo di Benedetto Croce con Hegel fu incessante. La convinzione hegeliana che una filosofia della coscienza umana e una teoria della storia dovessero comprendere anche un'estetica, era al centro della prolissità del magistero di Croce. Da essa nacquero commenti ai classici della letteratura mondiale, a scrittori italiani, a testi dialettali (prevalentemente napoletani), a movimenti e periodi letterari. Una poetica sistematica e onnicomprensiva in cui il materiale storico, localistico e linguistico viene circoscritto.

Il suo *Ariosto*, *Shakespeare* e *Corneille* (1920) distingue tra la fruizione intuitiva o estetica di un'opera d'arte e le fondamentali intellettuali di un giudizio critico e storico. Un approccio informato al concetto dell'«arte per l'arte» risulta sempre carente. Come va inquadrata la visione che Ariosto ha della «dissoluzione del mondo cavalleresco», quella che Goethe chiamava la sua «saggezza»? La lettura del *Furioso* fatta da Croce è concentrata sull'amore tenace di Ariosto per la poesia stessa, una passione che diventa erotica a sua volta. Questa focalizzazione è nella sua essenza antiteorica. Suo ideale è l'*Armonia* [in italiano nel testo, *n.d.t.*]. È paradossale, ammette Croce, identificare questa forma di sensibilità dinamica con qualsiasi discorso filosofico-normativo. Rimanere incantati è cosa diversa da comprendere. L'umanesimo di Ariosto è diverso da quello dei suoi eruditi contemporanei classicheggianti. Croce aspirava all'«incarnazione dell'arte come idea» (una notazione hegeliana). L'*Armonia* stessa è dialettica rispetto al concetto. Contro Schelling e Schopenhauer che

rivendicavano esclusivamente alla musica la capacità di incarnare «il ritmo stesso dell'universo», Croce attribuisce alla lingua di Ariosto questo potere.

La ricerca filologica, lo studio delle fonti (*Quellenforschung*), per quanto leciti siano, non sono in grado di ricostruire totalmente la matrice culturale, il clima intellettuale e politico, l'ambiente artistico che circonda la creazione di un'opera. Sono queste cose a organizzare i sentimenti del poeta. La politica per l'Ariosto era «la privata morale». La sua famosa ironia abbassa ed eleva allo stesso tempo i particolari di cui il racconto brulica. L'uso che fa dell'ottava permette un equilibrio e «l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia» che ne conseguono mettono in risalto il tipico e non l'individuale, persino nella frenesia di Orlando.

Come è da leggere quindi l'Ariosto (un'occupazione per pochi già ai tempi di Croce)? Bisogna seguire con attenzione un intreccio che se è sempre essenzialmente lo stesso assume via via forme nuove. La magia sta appunto in questa «medesimezza ed inesauribile varietà di apparenze». Ludovico Ariosto non è un oratore, ci intrattiene in una «conversazione» (da «conversevole poeta»). Dove *conversazione* è una modalità in cui intensamente si esprime la sensibilità italiana (si veda il Giorgione).

Cosa fu ad attirare Croce nella cerimoniosa retorica e nel vigore politico di Corneille? È sbagliato paragonarlo a Shakespeare o a Racine, come si fa sempre. L'ideale di Corneille era una «volontà di potenza» quasi nietzschiana, un'«energia del volere» che gli deriva da una sobrietà di introspezione che sopporta e supera la catastrofe. Sulle orme di Schlegel, Croce è affascinato dallo sguardo penetrante di Corneille sul machiavellico. Il suo posto è fra i tacitiani e i legalisti politici del tardo rinascimento. I suoi rigorosi modelli di tragedia politica si basano su una «complessa umanità» e illustrano «un'energia che viene dal settentrione». Eppure le sue commedie, soprattutto la *Psyché* che aveva scritto insieme a Molière, mostrano che Corneille avrebbe potuto scegliere un'altra via. Da qui i tocchi di «ibridismo», i continui accenni di tragicommedia. Ciò che prevale è la poesia, il suo altissimo grado di «sforzo vitale» (Croce doveva aver letto Bergson). Croce distingue «disegno» da «pittura», logica della struttura da rappresentazione. Di più profonda risonanza sono in Corneille le espressioni della morte, i termini che permettono al protagonista di monumentalizzare sé stesso, di «scoprire la propria persona in istatua». Diversamente da quasi tutti gli altri critici della sua epoca, Croce esalta l'ultimo Corneille. In *Pulchérie* egli trova che quella «declamazione cantante è la lirica vera, intima e sostanziale» della grandezza di Corneille. Dove c'è monotonia, questa è dovuta a un'«ispirazione austera, suscettibile di poche forme».

Poesia e non poesia cerca di applicare una poetica generale a opere specifiche. Croce definisce la critica della poesia «critica della critica», una determinazione kantiana delle possibilità del giudizio. «Il frenetico odio alla tirannia» di Alfieri, la potenza della sua invettiva lo portano a una paradossale identificazione con la volontà di ferro dei tiranni, dei «superuomini» dei suoi drammi. Da qui discende il fascino del suo capolavoro, *Saul*. Le tragedie di Alfieri, come quelle di Seneca, sono destinate alla lettura. Nondimeno - e qui Croce riecheggia Schopenhauer - Schiller non è che un «Alfieri congelato». Il vero merito di Schiller è di aver umanizzato, di aver reso pedagogica l'estetica di Kant. La sua poesia migliore è didattica.

Nei confronti di Kleist, Croce dichiara il proprio credo: la «gioia» della grande letteratura è indotta dalla sua capacità di andare oltre

l'«agitazione passionale» in modo da ottenere la «serenità del contemplare», ciò che Wordsworth definiva «emozione rivissuta in tranquillità». L'isteria e la violenza sonnambolica guastano i grandi talenti di Kleist. Le sue novelle sono «strane, curiose o terrificanti» ma non veramente tragiche, mentre *Anfitrione* soccombe alla volgarità erotica. Le forze di Kleist erano di ordine inferiore. Croce fa sue le critiche di Goethe e di Hegel, di cui il suicidio di Kleist è una conferma.

Anche se non riesce ad arrivare al livello della lettura che Lukács dà di Walter Scott, essa stessa stimolata dalle teorie hegeliane della prosa e della storia, quella di Croce su Stendhal è ricca di spunti. Si discosta, contrariamente al solito, da Saint-Beuve, un suo costante paradigma. Croce si compiace del tono «fantastico» dell'Italia stendhaliana e vede delle analogie con le cronache di Casanova. L'ideale di Stendhal è «ironico e donchisciottesco» allo stesso tempo. Oggettivandosi, Stendhal acquisisce una «doppia anima». Con astuzia Croce avverte «la sottile noia» che caratterizza il dinamismo degli eroi stendhaliani, Julien e Fabrice. Nel corso degli anni Quaranta Croce avrebbe cercato spesso rifugio nella letteratura. L'ambito dei suoi interessi letterari è enciclopedico. Egli cerca di descrivere il carattere operistico dei drammi di Calderón, le loro analogie coi libretti di Metastasio. Croce osserva come la natura «elementare e popolare» dell'invenzione del Don Juan di Tirso de Molina differisca dalla finezza di Mozart. È proprio l'unidimensionalità del Burlador di Tirso che permette l'immensa profusione delle varianti e degli arricchimenti successivi.

Non ci sono dubbi su come si sviluppi l'«olimpico» conservatorismo di Croce, la sua avversione per le fonti della modernità. Condanna l'autocompiacimento di Verlaine. Trova che la reputazione di cui gode Rilke sia esagerata (siamo nel 1943). La sua poesia manca di «virilità», di quel vigore dello spirito che non è null'altro che «forza dell'intuizione». Quella di Rilke è una «impotenza intellettuale» davanti ai termini logici dei problemi posti dalle sue iperboliche evocazioni della vita e della morte. La sua sostituzione della religione con l'arte porta alla spuria «soluzione lirica» delle *Elegie duinesi*. La vita stessa di Rilke era quella di un malinconico «estetizzante», che fa ricorso alla vaghezza e al fragile pathos. (È affascinante pensare che Croce e Heidegger lavorano su alcuni degli stessi testi in quegli anni tormentati.)

Gli anni 1949-50 vedono Croce riflettere su Mallarmé, un poeta che i filosofi moderni spesso considerano una cartina di tornasole per mettere alla prova i loro stessi strumenti stilistici. Il suo ermetismo gli impedisce di partecipare alle grandi correnti dell'esistenza umana. La sua arte è diventata preda di una «morbosa fissazione». Al suo *Faune* Croce contrappone il *Fauno* rinascimentale di Pietro Bembo. Nella schietta sensualità di Bembo è preservata la coscienza morale, mentre la celebre versione di Mallarmé è di una «morbosa disperazione» («morbosità» diventa per Croce la sintesi di tutto lo snervato estetismo dei precursori modernisti). Nella sua stessa sensualità, il Fauno di Mallarmé resta crudelmente limitato e non arriva mai alla «terribile rappresentazione lucreziana» del vano desiderio, dell'eros frustrato. Come Rilke, Mallarmé è l'oggetto di un culto che è rappresentativo di un'epoca decadente. Appare implicito un inquieto rifiuto di D'Annunzio da parte di Croce.

Le sue «riflessioni sulla teoria e la critica della poesia» cercano di unificare queste diverse scoperte. Esse danno voce a ciò che i lettori contemporanei più giovani di Croce vedevano come un atteggiamento profondamente reazionario. La «sacralità della poesia» è quella di

Omero, Dante, Shakespeare e Goethe. La linguistica non è né una scienza naturale né un metodo adeguato alle verità interiori e alla fenomenologia della poesia. La pseudo-poesia «disonora e affligge l'umanità presente». Il romanticismo contiene in sé i germi della decomposizione, nonostante la salutare resistenza di Goethe e Hegel. Il fallimento di Rimbaud è «definitivo». Con buona pace dell'arte di Ungaretti, non ci può essere nessuna autentica poesia nell'«indeterminazione husserliana». Dopo l'«orgia sanguinosa» della seconda guerra mondiale è compito della critica, arnoldiana nella sua essenza, rendere giustizia a quello che in letteratura e nelle arti è «sincero». La costruzione crociana di un'ermeneutica filosofica finisce in una condizione di isolamento volontario e di miopia. Non c'era stata nessuna fine hegeliana della storia, solo una chiusa anarchica e disumanizzante.

Già nel 1927, Borges cita Croce: «La proposizione è indivisibile [...] e le categorie grammaticali che la disarmano sono astrazioni aggiunte alla realtà». Il significato va colto «con un solo magico colpo d'occhio». Nel 1936, sulla rivista «El Hogar», Borges pubblica una sintetica biografia di Croce che è, naturalmente, del puro Borges. Dopo la distruzione della sua famiglia nel terremoto del 1883, Croce «decise di pensare all'Universo, procedura comune a tutti gli infelici». Egli comincia a esplorare «i metodici labirinti della filosofia» (sappiamo cosa rappresentino i «labirinti» per Borges). A trentatré anni, l'età che secondo i cabalisti aveva il primo uomo quando fu plasmato dal fango, Croce cammina per la città con la sensazione di una soluzione imminente per tutti i problemi metafisici. Durante la prima guerra mondiale Croce rimane imparziale, rinunciando ai «piaceri lucrativi dell'odio». È, con Pirandello, «uno dei pochi scrittori importanti dell'Italia contemporanea». Borges evoca Croce in relazione all'episodio del conte Ugolino nell'*Inferno* nelle sue conferenze su Dante del 1948. In seguito richiama l'attenzione sulle «cristalline parole» di Croce su simbolo e allegoria nell'*Estetica*. Prendendo in esame *Il racconto poliziesco* (1978) [in *Oral*, Editori riuniti, Roma, 1981, n.d.t.], Borges definisce «formidabili» l'estetica crociana e il suo rifiuto dei generi letterari prefissati.

La qualità del genio di Jorge Luis Borges è unica, benché ci siano punti di contatto con Poe e Lewis Carroll. L'immaginario di Borges è tangenziale rispetto al mondo, obliquo rispetto a tempo e spazio nelle loro dimensioni consuete. Le convenzioni causali, i fatti apparenti della realtà riverberano di possibilità alternative, della stranezza e della sostanza spettrale dei sogni e delle congetture metafisiche, che sono esse stesse dei sogni a occhi aperti dell'intelletto. Come Leibniz, Borges coltiva le arti dello stupore. La ragione per cui non c'è il nulla - ma poteva mai esserci, domanda Parmenide - riempie maliziosamente Borges di un senso di meraviglia e di provocazione. Le sue *ficciones* mettono in scena intrecci, intrighi, fantasticherie coerenti tratti da una miniera di potenzialità più «originali», vale a dire più vicine ai giorni della creazione di quanto non lo siano le abitudini sclerotizzate, l'oculatezza utilitaristica della razionalità, del pragmatismo e il loro linguaggio filisteo. Come accade con una grande traduzione - un esercizio che affascinava il poliglotta Borges -, la sua incidenza sulla storia, le arti, sulla testualità presa nel suo insieme, aggiunge «ciò che c'era già», un paradosso, ma a cui Borges riesce a conferire l'inquietante autorità dell'autoevidenza.

La sensibilità di Borges era eminentemente filosofica, come quella di

Coleridge, autore da lui grandemente apprezzato. Essa affrontava il pensiero astratto, i dubbi e i costrutti metafisici trasformandoli in dati immediati, senza alcuna interposizione convenzionale, recepiti da terminazioni nervose, per così dire, identiche a quelle che fanno da recettori per la poesia e i sogni. Borges avvertiva la coreografia, il gioco di maschere e ombre che pervadono non solo le necessità sceniche di un Platone o di un Nietzsche ma anche le severità e l'insistenza sul prosaico di un Kant o di uno Schopenhauer (il suo vero maestro). Più particolarmente, e questo è solo di pochissimi, Borges coglieva e sfruttava il gioco, gli elementi di rebus, di esercizio acrobatico presenti nella logica pura. Come in *Alice nel paese delle meraviglie*, come nei racconti di indagini poliziesche in cui erano immersi i suoi stessi scritti, le *ficciones* di Borges codificano – spesso sotto le vesti di un'erudizione bizantina ed esoterica, non di rado volutamente sospetta – l'arguzia, la dialettica del riso incapsulate nelle proposizioni e nelle regole della logica pura, persino di quella matematica. Dal «quadruplici sistema di Eriugena» e dagli arcani della scolastica medievale, da ersiarchi gnostici, aristotelici islamici, saggi talmudici, alchimisti e teosofi, dalle tassonomie inventate dai cosmologi della Cina imperiale e dai cartografi del barocco, nascono le favole della ragione di Borges. È la logica – esiste più bizzarro congegno? – che, come dice Bergson, si serve «del vuoto per pensare il pieno». E non c'è più grande inventario, catalogo del concepibile più fitto che nella «biblioteca di Babele» di Borges.

Lo studioso francese J.-F. Mattéi ha contato circa centosettanta presenze di filosofi, alcune delle quali solo sognate, nel corpus delle opere di Borges. Esse spaziano da Anassagora ed Eraclito a Bertrand Russell e Heidegger. Platone e Schopenhauer – «il solo a cui vorrei restare fedele» – sono quelli più spesso citati, seguiti da Aristotele, Hume e Spinoza, un altro maniaco degli specchi. Nietzsche ed Eraclito figurano in questa lista alle prime posizioni. Plotino gli è caro per la sua irremovibile fede nell'Uno finale. I maestri islamici Averroè e Avicenna occupano una posizione di spicco, così come Maimonide, loro illustre controparte. Gli esperimenti mentali di Berkeley, con la loro elegante abolizione dell'empirico, attirano lo sguardo di Borges. Come anche fanno, per quanto riguarda il libero arbitrio, Davidson e William James o l'*Arcana Coelestia* di Swedenborg (un interesse che Borges condivide con Balzac). Ha ben presenti i «linguaggi computazionali» di Raimondo Lullo, il dotto catalano del XIII secolo, e di George Boole, come anche il cieco Ibn Sida, autore intorno al 1055 di quell'ultraborgesiano strumento che è *Al Mukham*, il dizionario dei dizionari. Borges sembra aver scoperto la teoria della storia di Vico attraverso i suoi interessi per Omero. A Campanella e Unamuno va il suo omaggio. Se non avessimo altro che gli scritti di Borges, potremmo ricostruire una storia «borgesiana» della processione delle pratiche filosofiche succedutesi in Occidente e nel mondo islamico, in Asia e a Erewhon.

L'usignolo di Keats del dicembre 1951 illustra alla perfezione l'incrocio di poetica, logica filosofica ed erudizione bibliografica. L'uccello canoro di Keats è quello di Ovidio e di Shakespeare. La mortalità del poeta pateticamente contrasta con il tenue ma imperituro canto dell'uccello. Il punto nodale dell'interpretazione sta nella penultima strofa, dove si afferma che la voce dell'usignolo nel giardino di Hampstead è identica a quella udita da Ruth nel racconto biblico. Borges porta ad esempio cinque critici che con maggiore o minore biasimo individuano un errore di logica. Opporre la vita di un individuo a quella di una specie è un sofisma. Benché non avesse mai letto l'ode di Keats, è Schopenhauer a

fornire la chiave. Egli afferma l'identità attraverso il tempo. Il gatto che saltella davanti a me non è fondamentalmente diverso da quello percepito secoli fa. Quindi l'individuo incarna la specie e il rapsodo di Keats è lo stesso di quello della notte di Moab.

Pur non avendo avuto un'istruzione regolare, Keats aveva intuito «l'usignolo platonico». Aveva anticipato Schopenhauer. Questa osservazione porta Borges a riaffermare la divisione archetipica tra platonici e aristotelici, tra coloro per cui nell'universo c'è ordine e armonia e quelli per i quali il cosmo è una finzione, forse un abbaglio creato dalla nostra ignoranza. Era stato Coleridge a parlare di questa radicale dualità. Borges trova che gli inglesi siano intrinsecamente aristotelici. Essi recepiscono lo specifico usignolo «concreto», non la sua generica universalità. Da qui il loro travisamento di Keats. Eppure è proprio a questa tendenza che dobbiamo Locke, Berkeley, Hume e tutta l'insistenza politica sull'autonomia dell'individuo. Dall'epoca degli enigmi anglo-sassoni fino all'*Atalanta* di Swinburne, l'usignolo ha fatto distintamente udire il suo canto nella letteratura inglese. Ormai appartiene a Keats come la tigre a Blake (come le «*dream tigers*» a Borges).

Il famoso racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940-47) ruota intorno all'invenzione di mondi speculari, a lingue immaginarie, a algebre molteplici, al verdetto di Hume secondo il quale la decostruzione dell'empirico da parte di Berkeley è inconfutabile ma non convincente, alla teoria degli oggetti impossibili di Alexius Meinong (che aveva affascinato Musil). Si richiama all'idea islamica della Notte delle Notti in cui si aprono le porte su mondi nascosti. Come prima di lui avevano fatto i cabalisti, Leibniz e i futuristi russi, Borges gioca con il concetto di lingue immaginarie. La loro cellula generativa non è il verbo ma l'aggettivo monosillabico. Esse non permettono funzioni di verità come noi le intendiamo, né concordanza obbligata tra parola e oggetto. Le lingue creano seguendo la volontà del momento. Ci sono quindi famosi poemi di Tlön composti «d'una sola enorme parola» (ne sentiamo il lontano rimbombo in *Finnegans Wake*?). Rifiutando l'assiomatica spazio-tempo di Spinoza o di Kant, i metafisici di Tlön non cercano né la verità, né la verosimiglianza: si sforzano di ottenere stupore, Aristotele e Wittgenstein avrebbero approvato. Tutta la metafisica è un ramo della letteratura fantastica. «Sanno che un sistema non è altro che la subordinazione di tutti gli aspetti dell'universo a uno qualsiasi degli aspetti stessi.» Una scuola di filosofia di Tlön postula che il tempo è già tutto trascorso, che le nostre vite non consistano che di ricordi spettrali, crepuscolari. Un'altra setta paragona il nostro universo a una crittografia in cui non tutti i simboli hanno un valore, e che solo è vero ciò che accade ogni trecento notti. Un'altra accademia sostiene che mentre qui dormiamo, stiamo svegli dall'altra parte, che tutta la conoscenza non sia altro che una sorta di pendolo binario. Come nella teoria della relatività, la geometria di Tlön dichiara che il corpo che si sposta nello spazio modifica le forme che lo circondano e i suoi matematici affermano, riecheggiando l'indeterminazione di Heisenberg, che l'operazione del contare modifica le quantità contate.

Le opere della filosofia tlöniana contengono al contempo tesi e antitesi, perché solo la contraddizione comporta la completezza (Hegel non è poi così lontano). Nel suo poscritto Borges accenna alla minaccia dell'anti-materia: «il contatto con Tlön, l'assuefazione a esso» potrebbero disintegrare il nostro stesso mondo. «Un passato fittizio occupa il luogo dell'altro, di cui nulla sapevamo con certezza... neppure

se fosse falso.» Borges sembra a conoscenza dell'ipotesi paradossale di Bertrand Russell secondo la quale il nostro universo è stato creato un istante fa completo di memoria fittizia. Rovesciando il motto di Mallarmé per cui tutto l'universo è fatto per finire in *un livre*, la favola ontologica di Borges suggerisce che il nostro universo è fondamentalmente il prodotto dell'undicesimo volume dell'*Encyclopedia Britannica* da cui le voci cruciali su Orbis Tertius continuano a svanire. Ma in fin dei conti Borges era un bibliotecario. Se ne intendeva di libri perduti.

Servendosi della grande erudizione di Ernest Renan, sua assidua lettura, Borges pubblica il racconto *La ricerca di Averroè* nel giugno 1947. In esso compare una congrega di saggi, esegeti e lessicografi medievali islamici, il più importante dei quali è l'illustre Averroè. Nella frescura della sua casa di Cordoba il filosofo sta stendendo un trattato polemico sulla natura della divina provvidenza. I suoi sillogismi fioriscono sotto la sua penna come le delizie del suo giardino. Ciò che rende perplesso Averroè è un problema insorto nel suo monumentale commento ad Aristotele. La saggezza imperitura, l'immortale poesia «negli antichi e nel Corano» che Averroè ha difeso contro tutti i tentativi d'innovazione, nulla sanno del teatro, di qualsiasi genere drammatico. Come comprendere allora e tradurre i due misteriosi termini che ricorrono nella *Poetica* di Aristotele? Non sapendo né il siriano, né il greco, lavorando sulla traduzione di una traduzione (tipica contorsione alla Borges), Averroè non ha trovato qualcosa che lo illumini né nella glossa di Alessandro di Afrodisia, né nelle versioni del nestoriano Hunain Ibn-Ishaq e di Abn-Bashar Mata. Quale possibile significato attribuire a «tragedia» e «commedia»? Alle prime luci del giorno, nella sua biblioteca, ha una rivelazione: «Aristú (Aristotele) chiama tragedia i panegirici e commedia le satire e gli anatemi. Mirabili tragedie e commedie abbondano nelle pagine del Corano e nelle *mu'allaqat* del santuario».

Elementi costitutivi del racconto sono l'erudizione beffarda e la bibliomania beatificata. Il punto cardine del testo è però il problema epistemologico. Cosa collega le parole con il significato che si intende loro attribuire? Che prove ci sono che interpretiamo in modo per lo meno attendibile, se non con verificabile equivalenza, la funzione che esse si prefiggono, soprattutto in una lingua antica o straniera? Si noti l'estrema finezza del parere di Borges: il modo in cui Averroè rende i due concetti aristotelici è errato, ma non del tutto. Nella tragedia greca antica ci sono canti di lode, e nelle commedie di Aristofane o di Menandro sono presenti maledizioni e satire. Il fraintendimento può essere illuminante.

O si consideri una miniatura come *Delia Elena San Marco* (1960). Una separazione avviene a un angolo di strada. Un fiume di traffico e di passanti. Come poteva allora sapere Borges che quel fiume era «il triste Acheronte, l'invalidabile»? Dietro a un banale addio si cela un'infinita separazione. Le lezioni di commiato di Socrate descritte da Platone possono esserci di qualche aiuto? Se esse sono veritiere e l'anima è davvero immortale, nessuna particolare gravità va attribuita ai nostri addii. «Gli uomini hanno inventato il saluto perché si sanno in qualche modo immortali, anche se si ritengono contingenti ed effimeri.» Il dialogo sarà riannodato quando ci si domanderà se «in una città che si perdeva in una pianura, siamo stati Borges e Delia». Un piccolissimo episodio mondano si dispiega nell'incerta metafisica della trascendenza.

Borges ne deduce che, per quanto rigorose esse siano, tutte le

proposizioni filosofiche e ogni logica formale altro non siano che sogni a occhi aperti, che esse rendano manifeste le fantasticherie sistematiche dell'intelletto in stato di veglia. Nell'acquaforte di Goya il sonno della ragione genera mostri. In Borges tanto i sogni notturni della razionalità quanto quelli a occhi aperti generano la tartaruga di Zenone, la caverna di Platone, il demone maligno di Cartesio o gli imperativi kantiani illuminati dalle stelle. Come spiega Amleto a Orazio, la materia di cui è fatta la filosofia è «*dreamt of*», è sognata appunto. Parallelamente non esiste testo letterario, sia esso poesia lirica, racconto poliziesco, fantascienza o romanzo sentimentale che non contenga, in maniera dichiarata o velata, delle coordinate metafisiche, assiomi logici o tracce di epistemologia. L'uomo racconta di mondi che possono essere alternativi, in contrappunto alla sua realtà limitata e provinciale. Il filosofico e il poetico sono indivisibilmente congiunti come lo sono «Borges e io» in quella parabola che narra di specchi e di inevitabile duplicità. Entrambi derivano dall'inesauribile ubiquità degli atti linguistici.

Il giovane Sartre confessava la sua ambizione: essere insieme Spinoza e Stendhal. Per nessun altro una tale simbiosi è stata forse così a portata di mano. «Il secolo di Sartre» sarebbe diventata un'espressione di uso frequente. Non esiste nessun altro corpus di opere che renda meno valida qualsiasi separazione tra filosofico e letterario. Essi risultano indivisibili all'interno di una gamma di generi che va dai romanzi e i drammi per cui era noto in tutto il mondo, all'autobiografia, la teoria politica e sociale, gli scritti di viaggio, i manifesti ideologici, la torrenziale produzione di alto giornalismo, la critica d'arte, fino ad arrivare agli ampi trattati di epistemologia e di ontologia. Sartre stesso dichiarava che «scrivere è vita», sussumendo così tutte le energie della coscienza, tutta l'esperienza pubblica e privata, sia in campo strettamente filosofico che in quello della polemica politica, sotto l'egida di una prosa inarrestabile. Nessun impulso del pensiero, nessun fenomeno della percezione veniva sprecato. Il loro accesso al linguaggio era immediato.

È questa imperiosa fusione a rendere *Le Mots* un capolavoro. Prova che la realizzazione esistenziale dell'ontologia postheideggeriana e della finzione narrativa (come nella *Nausée*), che l'argomentazione politica di parte (come nei volumi successivi di *Situations*) e il teatro (come in *A porte chiuse*) derivano dalla stessa determinante strumentalità delle parole che li mette in atto. Che il testo è una totalità proprio nella misura in cui esprime l'io, il nostro essere nel mondo e le avventure del senso. In questa prospettiva il genio di Sartre assume una dimensione classica e trae direttamente vantaggio dalla convinzione assiomatica – già paolina, volterriana, marxista – che l'atto di scrivere incarna e modifica la condizione umana (*Lesistenzialismo è un umanismo*). Nulla può far vacillare la fiducia che Sartre ha nei mezzi esecutivi della sintassi.

In questa immensa marea di carta stampata – «parole, parole, parole», come Amleto ragguaglia Polonio – ci sono marcate differenze di qualità, di padronanza e di riuscita della forma. Se *La Nausée* ha una sua solidità che dura nel tempo, i romanzi successivi sono più deboli. *A porte chiuse* è uno scaltro melodramma dell'intelletto che parodia meravigliosamente la commedia da salotto dell'Ottocento. Il meccanismo su cui si basa *Le mosche* è d'effetto, ma ha qualcosa di opportunistico. Le pièce successive sono invecchiate male. Gli importanti tomi filosofici su *L'essere e il nulla*, sulla «ragione dialettica»,

sull'etica esistenziale hanno esercitato una fortissima influenza e contengono pagine che sono astrattamente «sceniche» e dinamiche come quelle di Hegel. Ma esse stanno scomparendo sotto una coltre di polverosa deferenza. Tra i saggi sull'arte, quello su Tintoretto a Venezia e quello su Giacometti conservano la loro perspicacia psicologica e sociologica, le intensità così caratteristiche del coinvolgimento analitico e inquieto di Sartre. Il famoso saggio sulla «questione ebraica» è quasi certamente errato, ma ha conservato qualcosa della sua provocatoria urgenza. C'è inoltre un profluvio di materiali autobiografici la cui tensione introspettiva e le cui calcolate vulnerabilità rivaleggiano con gli autoritratti di Montaigne e di Rousseau.

Questo vasto insieme di scritti comprende numerose riflessioni sulla letteratura e su opere letterarie. *Cos'è la letteratura?*, si chiedeva Sartre propugnando un programma di «impegno» e di militanza ideologica oggi datato. La mastodontica apologia di Jean Genet, «santo e martire», non è solo iperbolica nel tono e nelle dimensioni, ma è quasi del tutto illeggibile. Nei tre volumi riassuntivi su Flaubert, *L'Idiot de la famille*, ci sono qua e là momenti di illuminazione post-marxista e postfreudiana, insieme a osservazioni che vanno in profondità su quella che Sartre riteneva fosse la propria condizione, ma sono anch'essi pressoché illeggibili. Voci insistenti dicono che furono scritti (dettati?) sotto l'influsso di eccitanti e che si tratti, in un senso superficialmente razionale, di «scrittura automatica». Se c'è mai stata una sensibilità refrattaria alla poesia, e a quanto pare anche alla musica, era quella di Sartre. Da qui il disastro del suo *Baudelaire*.

Benché non potesse competere con la celebrità mondiale di Sartre, Maurice Merleau-Ponty era un filosofo più rigoroso. Egli era inoltre immune dalle menzogne ideologiche e politiche di Sartre, dettate spesso dal cinismo (rispetto alla realtà sovietica, al maoismo, al dispotismo di Fidel Castro). Fu sulle ambiguità di Sartre all'epoca della guerra di Corea che i due ruppero i loro rapporti, dopo anni di amicizia e di solidarietà politica. Pubblicato nell'ottobre del 1961, l'articolo di Sartre *in memoriam* di Merleau-Ponty fa pesare su problemi estremamente complessi del dibattito filosofico-politico e di rapporto personale, tutta la panopia delle proprie risorse psicologiche, teoriche e narrative. Questo testo, lungo ma assai denso, dimostra ancora una volta la capacità sartriana di dar corpo a ciò che è mentale, di rendere viscerali i moti dell'intelligenza (quell'improbabile confluenza di Spinoza e Stendhal).

«Eravamo due persone eguali, due amici, non due che si rassomigliano.» La guerra fredda li avrebbe divisi. Si erano entrambi nutriti di Husserl e Heidegger. Avevano scoperto la fenomenologia nello stesso momento. La guerra e l'occupazione li avvicinarono l'uno all'altro. Durante quei tempi bui c'era «una trasparenza dei cuori, indimenticabile, il contrario dell'odio [...]». Questo fu il momento più puro della nostra amicizia». Ma fin dall'inizio ci fu un persistente silenzio e una riservatezza nelle meditazioni di Merleau-Ponty su come percepire, su come collocare la singolarità individuale all'interno delle determinanti, delle casualità, delle irrazionalità della storia. Questa interiorità si accompagnava a un'esigenza di totalità nei rapporti personali. Da qui le difficoltà emotive di Merleau-Ponty e il suo stare in disparte. Da qui il tono antidogmatico, necessariamente distaccato del suo marxismo postbellico. L'immagine che ne dà Sartre è intensa:

Il eût accepté la doctrine s'il eût pu n'y voir qu'une phosphorescence, qu'un châte jeté sur la mer, éployé, reployé par la houle et dont la vérité dépendit justement de sa participation perpétuelle au branle-bas marin.

Avrebbe accettato la dottrina se fosse riuscito a non vedervi che una fosforescenza, che uno scialle gettato sul mare, piegato, dispiegato dal moto delle onde e la cui verità dipendeva proprio dalla sua partecipazione continua all'agitazione del mare.

Merleau-Ponty trovava che il determinismo marxista fosse insensibile all'essenziale contingenza dell'esperienza umana. Le rivalità tra superpotenze sarebbero venute a sostituire i conflitti di classe. «Eravamo ciechi», ammette Sartre. Lui tutto sommato da un occhio ci vedeva. Merleau-Ponty vedeva con favore il comunismo, ma non il Partito. La sua visione del futuro era cupa come quella di Cassandra.

Le successive analisi in cui ci si inoltra sono estranee al clima anglosassone, ma per Stendhal sarebbero risultate pienamente accessibili. Raccontano di un'intelligenza in cui vita privata e vita pubblica erano impregnate di valori ideologici, di sfumature di conflitto dialettico e di assunti filosofico-politici eminentemente francesi. Sartre e Merleau-Ponty lanciarono la rivista «Les Temps modernes» nell'autunno del 1945. Merleau-Ponty, per il quale le «immortalità dell'infanzia» rappresentavano l'ideale perduto, ne era *de facto* il caporedattore ma si rifiutò di mettere il proprio nome in copertina. Questo anonimato tattico gli permise di lavorare gomito a gomito con una persona la cui fama crescente avrebbe potuto intimidirlo. La collaborazione tra loro rimase stretta fino al 1952. Sartre, che era stato un «anarchico tardivo», apprese da Merleau-Ponty i limiti dell'autarchia. Si sarebbe trasformato ora in un attivista di partito. La definizione di Merleau-Ponty della filosofia come «spontaneità didattica» animò la determinazione di Sartre a salvare l'umanismo dalle mani dell'odiata borghesia. I due erano ancora uniti nella condanna di ciò che ora si sapeva del gulag, ma si rifiutavano di ripudiare il marxismo e la sua realizzazione sovietica.

Nel 1950 la voce di Merleau-Ponty si era fatta cupa. Sartre ne desume «una stanchezza dell'anima». Si può rifiutare lo stalinismo senza condannare anche il marxismo? I campi di concentramento non sono qualcosa di peggio del colonialismo occidentale e dello sfruttamento capitalista? Sempre più isolato, Merleau-Ponty «*se réfugia dans sa vie profonde*». Con la guerra di Corea la loro fiducia reciproca e le loro convinzioni diventano «incomunicabili». Persuaso che la terza guerra mondiale fosse imminente, Merleau-Ponty rinuncia alla politica. Ai suoi occhi lo stalinismo si avvicinava all'imperialismo nell'universalità del massacro. La diagnosi di Sartre è lapidaria: «C'è della speranza anche nella più folle delle rabbie: in questo calmo rifiuto mortuario, non ce n'era più». E qui Sartre proponeva il suo diktat divenuto tristemente famoso: «Ogni anticomunista è un cane, su questo non recedo e non recederò mai». Tutto quello che restava tra lui e Merleau-Ponty era una «tetra ruminazione». La rottura divenne inevitabile.

La morte della madre acuì la solitudine di Merleau-Ponty. Gli anni tra il 1953 e il 1956 videro la fine di ogni contatto personale con Sartre. Merleau-Ponty concentrò la sua attenzione sulla fenomenologia del corpo umano, il suo inserimento nel mondo e l'inseparabilità del mondo dalla nostra sostanza corporea. La pittura, in particolar modo Cézanne, divenne per lui quasi oggetto di culto. Il suo ritorno a Heidegger era reso più attenuato dall'assioma della centralità dell'uomo: «*plus pascalien que jamais*». I due uomini si incontrarono ancora una volta per un convegno a Venezia nel 1956. Sulla guerra d'Algeria si trovarono d'accordo. Il modo in cui Sartre tira le somme del loro rapporto è memorabile:

Un autre sentiment naquit, la douceur: cette affection désolée, tendrement

funèbre rapproche après épuisés, qui se sont déchirés jusqu'à n'avoir plus en commun que leur querelle et dont la querelle, un beau jour, a cessé faute d'objet.

Nacque un altro sentimento, la dolcezza: quest'affezione desolata, teneramente funebre riavvicina degli amici estenuati, che si sono straziati fino al punto di non avere in comune che la loro lite, la quale, un bel giorno, si è spezzata per mancanza di oggetto.

Si noti il giro di frase in stile classico e meravigliosamente conciso, esso stesso pascaliano.

Erano ora «pensionati dell'amicizia». A un successivo incontro, Sartre era di cattivo umore e la malinconia ebbe il sopravvento. Merleau-Ponty morì qualche giorno dopo, trasformando il suo intenzionale mutismo nell'«eternità della sua assenza». «Siamo noi, noi due che ci siamo amati male» («*qui nous sommes mal aimés*»). Ora, conclude Sartre, quella lunga amicizia «resta in me come una ferita indefinitamente esacerbata».

Non fu unicamente alla pittura che Merleau-Ponty si rivolse quando cercava «una filosofia capace di essere trasportata nel cerchio di fuoco del visibile, del nominabile, del pensabile». Quando cercava di udire quello che Ermete Trismegisto aveva chiamato il «grido della luce». La filosofia parla e il suo discorso (*parole*) si affaccia sul silenzio. Essa parla dall'interno dell'essere e non da una certa altezza o distanza. La filosofia, la fenomenologia «parla come crescono gli alberi, come il tempo passa e come gli uomini parlano». Non cessa mai di essere incerta rispetto al proprio statuto esistenziale ed è inseparabile dall'espressione letteraria performativa. È proprio questa espressione che mette il pensiero in grado di «farci segno» (c'è un'eco del *Tractatus* qui?). Questi «segni» trasformano le nostre vite allo stesso modo in cui la lettura di un dialogo platonico o della *Pythie* di Valéry le trasforma. È negli iniziatori e nei maestri della letteratura moderna che Merleau-Ponty cerca di ancorare la sua dottrina della simultaneità della percezione, della coscienza come atto.

La letteratura ha un ruolo decisivo nel corso che Merleau-Ponty tenne nel 1958-59 al Collège de France. Mallarmé ha restituito un certo mutismo al linguaggio, proteggendolo dalla «positività del mondo». A quella positività Rimbaud non sfugge, anzi egli senza reticenze si tuffa nell'unisono prelogico dell'esperienza. Egli, articolandole, risveglia le «risonanze selvagge»: ci sono «grappoli di parole come ci sono grappoli di colori e di qualità nelle cose». Tutte e due queste poetiche innovative vengono riprese dal surrealismo, che distrugge e sacralizza allo stesso tempo la letteratura. Per Breton «le parole fanno l'amore» anche se derivano «dalla bocca d'ombra». Dopo Proust, Joyce e i romanzieri americani, è la narrazione in prosa a significare in modo indiretto, a mescolare deliberatamente l'io, l'altro e i loro mondi. Si consideri *L'urlo e il furore* di Faulkner. In Proust non tutto è menzogna: ma verità dentro la menzogna. La nebbia del flusso di coscienza, del monologo interiore nell'*Ulisse* è squarciata da irruzioni di altre voci, come «le increspature del mare si fondono in un'unica onda». Hemingway genera proposizioni senza commento e queste producono massimi picchi di angoscia rasentando la libertà anarchica e l'assenza di contraddizione che c'è nei sogni. Negli scrittori moderni «viene data espressione agli oggetti» come postulava Heidegger. «Il mondo sensibile è geroglifico e la parola dello scrittore è la conquista di questi oggetti-discorso (*choses-paroles*), di quello che vogliono dire.»

Per Merleau-Ponty l'occasione di leggere Claudel arriva tramite le osservazioni del suo collega filosofo, il kierkegaardiano Jean Wahl. Trovò

in Claudel la coesione di tempo e spazio e l'inserimento dell'uomo in quello spazio temporale. Il paesaggio claudeliano è un modo di spazializzare e temporalizzare che consente alla coscienza umana di apprendere l'essere. Solo la distanza ci permette di aderire agli altri. Merleau-Ponty parafrasa i «misteri» di Claudel: «Il paese delle ombre, il sole della notte [...] sono ciò che c'è di più reale». Si tratta qui di un fondamentale antiplatonismo in cui solo l'ombra ha sostanza. Merleau-Ponty è perfettamente consapevole dell'abisso che lo separa dal cattolicesimo estatico, rituale di Claudel. «Semplicemente, neanche lo scrittore stesso sa sempre tramite cosa e in che cosa egli cambia il mondo – né lo sanno i suoi contemporanei.»

Claude Simon era un altro che faceva professione di solitudine. Pensava in parole come Cézanne aveva pensato in pittura. I suoi romanzi raggiungono «una sorta di eternità del visibile». Per Simon lo spazio è il rapporto tra la nostra carne e quella del mondo. «Non si giungerà mai a saziarsi di questa sontuosa magnificenza del mondo a patto che si arrivi a esserne consapevoli.» Come Merleau-Ponty stesso, Simon celebrava epifanie che nei loro splendori percettivi comunicano un finale ritorno a casa nel riposo della morte. Nell'incontro con queste narrazioni, Merleau-Ponty trovò conferma delle sue certezze finali. Il visibile e la letteratura sono entrambi infiniti. Lo stile è visione. Nella filosofia e nella letteratura le «idee» crescono in modo laterale, da radici nascoste. La riuscita di un'opera letteraria vuol dire che nulla sarà più come prima. Come la metafisica (e Rilke) ci ingiunge di cambiare le nostre vite. L'arte ci insegna la più enigmatica delle proposizioni: «L'uomo è una questione per Dio stesso e quella questione noi non la dominiamo».

Negli appunti di Merleau-Ponty per la sua ultima lezione, si legge questa frase di Michaux: «Musica, l'arte del fidanzamento perpetuo». Solo un uomo pervaso dalla poesia della verità avrebbe potuto citare queste parole.

Con il XX secolo il nostro tema diventa praticamente incommensurabile. Le distinzioni tra letteratura e filosofia, laddove non si tratti di logica formale o di filosofia della matematica, sono spesso prive di senso. Dopo Bergson, il filosofo è anche contemporaneamente uno scrittore. Lui stesso può scrivere narrativa od opere per il teatro, come fa Sartre. Può esporre le sue tesi epistemologiche e teoretiche mediante esempi letterari, come Šestov quando scrive su Shakespeare, Ibsen, Dostoevskij o Čechov. Schopenhauer è importante per Beckett, dalle cui pièce teatrali si sviluppa a sua volta la filosofia estetica di Adorno. In quella che è stata chiamata la «teoria critica francese» è impossibile scindere considerazioni filosofiche e poetica. Testi e riferimenti letterari impregnano gli scritti di Derrida (che a loro volta rimandano a quelli di Hegel su Sofocle), di Foucault, di Lacan, di Deleuze. Spesso il filosofo aspira a raggiungere uno stile, una voce che per evocativa forza narrativa o metaforica sia equivalente a quella dei poeti (Derrida su Celan, Lacan su Poe). Come si fa a districare il discorso filosofico o l'analitico nel modo giocoso in cui Stanley Cavell insinua Wittgenstein in Shakespeare? Inoltre, come abbiamo visto, romanzieri di prima grandezza si occupano volentieri ed esplicitamente di metafisica, di filosofia politica, e anche di filosofia della scienza. Elementi di tale molteplicità sono evidenti in Proust, e sono espliciti e di basilare importanza in Broch e Musil. Da quale parte della linea divisoria tradizionale si può collocare Camus? O le favole platoniche di Iris Murdoch?

Come è possibile dar conto di questi congiungimenti, a volte incestuosi?

Il concentrarsi della filosofia sul linguaggio è antico quanto le teorie aristoteliche della metafora o le evocazioni giovannee del *Logos*. La speculazione sulle origini del linguaggio umano è stata feconda per Leibniz e per l'illuminismo. Ma l'ipotesi che il linguaggio sia formalmente e sostanzialmente il nocciolo della filosofia, che i limiti del nostro mondo siano quelli del nostro linguaggio, che tutto l'accesso all'esistenziale sia, in ultima analisi, linguistico, è prettamente moderna. La «svolta linguistica» nella filosofia occidentale si estende dall'identificazione teologica e mistica di parola e mondo, per esempio in Franz Rosenzweig e nella visione di Walter Benjamin sulla caduta dell'uomo come generatrice del discorso umano, fino al Quine di parola e oggetto, all'idea di gioco linguistico in Wittgenstein e agli atti illocutori in Austin. Il modo in cui il linguaggio è concepito è ora di importanza cruciale per l'epistemologia, per le ricerche sulla psiche come quelle di Freud e Lacan, per l'antropologia sociale, ma anche per la costruzione concettuale delle scienze politiche e delle interpretazioni della storia. Il famoso verso di Stefan George, «Nessuna cosa è dove la parola manca», ha acquisito una rilevanza assiomatica in tutte le configurazioni moderne dell'io e del mondo.

È difficile identificare le fonti e la dinamica esponenziale di un movimento, o piuttosto di una molteplicità di movimenti che giungono a sostanziare la modernità stessa. Essi esprimono una mutazione di valori e di orizzonti che ha forse la stessa importanza di quella avvenuta in

politica e nella scienza, se non ancora di più. La penetrazione di elementi «linguistici» nel pensiero intuitivo e sistematico sembra avvenire in vari momenti sullo scorcio dell'Ottocento, e caratterizza la filosofia analitica e la psicoanalisi, lo sperimentalismo dadaista e il surrealismo, la metafisica e il modo in cui si articolano le ideologie. Noi «siamo» nella misura in cui possiamo pronunciare questo verbo o, più precisamente, nella misura in cui possiamo mettere in discussione il suo statuto grammaticale (da cui Cartesio non era turbato). L'ontologia è sintassi.

L'ubiquità e la varietà stessa di questa svolta linguistica ci mettono in guardia nei confronti delle forze profonde, dei movimenti tettonici che agiscono nella coscienza e nelle procedure di comprensione. Vengono infranti i contratti, postulati o privi di verifica, tra significante e significato (la distinzione chiave di Saussure), tra verbalizzazione e realtà, tra enunciato e comunicabilità, che dai presocratici fino a Kant, Hegel e Schopenhauer hanno garantito i processi mentali classici. Essi si dissolvono, come abbiamo visto, con l'annuncio di Mallarmé che la nominazione è assenza, con l'attiguità al silenzio del *Tractatus*, con le rivelazioni postnietzschiane e postfreudiane delle menzogne essenziali, delle illusioni presenti in ogni discorso umano. L'intelligibilità segnala la disinformazione. Il significato intenzionale fa da pretesto al decostruzionismo e alla sua opera di decostruzione. Questa rottura anima a sua volta una ricerca quasi febbrile di codici comunicativi e semiotici diversi da quelli classicamente linguistici. La logica simbolica, i linguaggi metamatematici di ogni tipo, la ricerca di una purificazione politico-morale della lingua dell'uomo (cfr. Kraus e Orwell), stanno a indicare i tentativi di una «neolingua», ma questa volta in un registro positivo, «funzionale di verità». Oggi la «fuga dalla parola» e dalla sua tradizionale promessa di senso è divenuta quasi drammatica. La messa in codice delle informazioni, la conservazione e la diffusione elettroniche, i lessici di internet e del web, la libertà on line di cui godono individui o gruppi particolari di avviare e trasmettere i propri neologismi, gerghi e criptogrammi tribali, rappresentano un dissenso irrimediabile nei confronti di una *doxa*, teologicamente e trascendentalmente ancorata, di una lingua universale e di una certezza cognitiva. Il senso è spesso una Nube di Magellano di possibilità in movimento. Le locuzioni vengono emesse miliardi di volte in frazioni di secondi. La valanga di informazioni va al di là di ogni capacità di assorbimento razionale. Ma mai, forse, è stato *detto* meno. Un assordante volume, impossibile da calcolare, traboccante di mutismo. Sentire è spesso radicalmente dissociato da ascoltare. «O parola, parola, tu, che mi manchi!» (nel *Moses und Aron* di Schönberg).

L'accelerazione impressa dalle scienze e dalla tecnologia, e la loro matematizzazione hanno impoverito la portata e la veridicità del linguaggio naturale. Non è solo che la natura parla una lingua matematica, come insegnava Galileo: è che, a un livello che non poteva essere certo da lui previsto, il linguaggio della matematica è diventato incredibilmente intricato e difficile. Ormai resta accessibile solo a un mandarinato di specialisti. Di conseguenza l'ordinario rapporto del linguaggio con i fenomeni, con il nostro contesto quotidiano, è diventato quasi infantile. È un bric-a-brac di inerti metafore («levarsi del sole»), di trite finzioni e comode falsificazioni. I nostri tavoli e sedie non hanno niente a che fare con la loro realtà atomica, subatomica, complessa e mobile. La nostra vulgata vive all'interno di cliché prefabbricati. I nostri «spazio» e «tempo» sono arcaici, quasi delle banalità allegoriche che

nella sanno di algoritmi relativisti Dal punto di vista delle scienze teoriche ed esatte, noi parliamo una sorta di balbettio neandertaliano.

Ma all'interno dei codici semantici delle scienze stesse, la crisi si mostra ancora più acuta. La specializzazione, la costruzione e il perfezionamento di strumenti matematici specifici come il calcolo tensoriale o la teoria della misura, si sono sviluppati in maniera così rapida che la reale comunicazione tra diversi rami, anche affini, dell'indagine e dell'esposizione scientifica sta diventando sempre più problematica. Ogni sezione della fisica nucleare, della modellizzazione quantistica, della biogenetica e della chimica molecolare sta generando nomenclature e convenzioni algebriche sue proprie. Il puro e l'applicato sono sempre più separati. Le ramificazioni crescono allontanandosi sempre più dal loro tronco centrale, da quella *mathematesis* universale sognata da Leibniz e di cui Newton disponeva. Oggi, ed è cosa veramente affascinante, ci sono indizi che certe congetture in fisica, nella fisica della cosmologia e soprattutto della teoria delle stringhe, si sottraggono a ogni formulazione matematica adeguata, per non dire verificabile, e che funzionino ai limiti dell'inesprimibile, come le galassie più remote. Ciò che è certo è che il nostro vocabolario ordinario, le nostre comuni grammatiche hanno smesso di dire il mondo così come scienziati o ingegneri lo concepiscono e manipolano. Le topologie, i numeri transfiniti, le calibrature in nanosecondi non si traducono.

Ma non è solo la rivoluzione scientifica e tecnologica ad aver ridotto la nostra *lingua franca* [in italiano nel testo, *n.d.t.*] a provincialismo. È la discesa dell'Europa e della Russia nella barbarie negli anni tra il 1914 e il 1945. Le dimensioni del massacro avvenuto nelle trincee, il numero di morti per fame e malattie hanno modificato lo statuto della morte – «un milione di morti sono una statistica», diceva Stalin –, una modifica che si intreccia organicamente con la capacità del linguaggio di assorbire e di interpretare razionalmente l'impatto di simili eventi. Quando trentamila uomini muoiono sulla Somme in un giorno, quando milioni e milioni di persone vengono massacrate o muoiono di fame per ragioni ideologiche, né l'immaginazione, né le risorse linguistiche ereditate che generano e ordinano quella stessa immaginazione riescono a sostenerlo. Da qui le grida animali e le canzoni dada senza senso nel 1915. Ma perfino questo crollo interiore è di gran lunga sopravanzato dall'abbassarsi della soglia dell'umano, dal suo regredire alla bestialità nella Shoà e nell'inferno massificato del Gulag. Abbiamo avuto grandiosi atti di testimonianza da parte di Primo Levi, Robert Antelme, di Varlam Šalamov che ha narrato da cronista il mondo di morte della Kolyma. Ma nel complesso né i resoconti documentari, né i romanzi, né la poesia con la sola eccezione di Celan, né le analisi storico-sociali sono stati in grado di comunicare la sostanza dell'inumano. Di ciò che è indicibile in senso stretto (ogni verbalizzazione del ricordo è di per sé una menzogna, ha affermato il filosofo italiano Agamben). La verità della tortura, dello sterminio di massa, dell'umiliazione sadica, la metodica sottrazione di ogni identità riconoscibile allo spirito e al corpo dell'uomo, i milioni di uomini, donne e bambini ridotti allo stato di «cadaveri ambulanti», rappresentano una sfida per ogni espressione intelligibile, tanto più per ogni comprensione logica. Qui non c'è nessun «perché», si vantavano i macellai. Solo il silenzio può aspirare alla perduta dignità del senso. Il silenzio di coloro che non sono più capaci di parlare, i cosiddetti *musulmani* dei campi di concentramento.

La disumanizzazione del linguaggio, la sua degenerazione in isteria ideologica, falsità e grida rauche, era estremamente evidente nel

tedesco dei nazisti ed è stata molto studiata. Come lo è stata la retorica da macelleria del fascismo e dello stalinismo. Ma il fenomeno è ben più generale. Il preteso trionfo del liberalismo imprenditoriale, l'identificazione del progresso e dell'eccellenza dell'uomo con l'accumulazione materiale, l'onnipotenza di fatto dei mass media, hanno portato con sé una volgarizzazione, una mendacia di parole e sintassi, un'«americanizzazione» del discorso (anche se quest'epiteto può anch'esso essere una semplificazione diffamatoria) da cui numerose lingue potrebbero non riprendersi mai più. Che lo stalinismo chiamasse la «schiavitù» libertà è un'oscenità più grave, ma non meno avvilente, che attribuire il nome «Operazione Sunshine» ai test americani per la bomba all'idrogeno. Un tesoro lessicale a cui uno Shakespeare, un Milton o un Joyce hanno attinto migliaia e migliaia di volte si è ridotto, secondo un'indagine statistica basata su conversazioni telefoniche e messaggi elettronici registrati e inviati nel corso di una giornata tipo in Nordamerica, a circa sessantacinque parole. Nessun annuncio pubblicitario corre il rischio di una proposizione subordinata. I congiuntivi, che sono meravigliosi veicoli di possibilità di vita alternative e funzioni di speranza, stanno rapidamente scomparendo perfino dal francese, una volta loro orgoglioso luogo d'elezione.

Va da sé che nuovi termini si creino e che certi modi e tecniche dell'intrattenimento di massa come il rock and roll o il rap possano rivelarsi particolarmente sfavillanti sul piano verbale. Ma le conseguenze omologanti di una tecnocrazia resa folle dal consumismo sono diventate planetarie – si guardi alla Cina. Il discorso quotidiano di un'innumerabile quantità di uomini e donne, dei giovani, quello dell'assordante blaterare dei media si traduce in un gergo minimalista. Tutto ciò che qui sto cercando di dire è espresso in modo lapidario nell'appello di Celan per una lingua «a nord del futuro». Benché sentisse anche lui, che aveva forzato il linguaggio fino al preciso limite dell'indicibile, che era ormai forse già troppo tardi. La *Sprache*, il *Logos*, erano degenerati in *Prosa* che, a sua volta, si era corrotta in *Gerede*, in chiacchiera.

Questi tre termini e il postulato del loro triadico declino furono proposti da Martin Heidegger. Non c'è aspetto del nostro tema, dei rapporti sostanziali e storici tra filosofia e poetica, tra stile performativo e argomentazione filosofica, tra poeti e filosofi *in propria persona*, che non occupi una posizione assolutamente determinante nella dottrina heideggeriana. «*Das dichtende Denken*», «*die denkende Dichtung*» – «pensiero poetante», «poesia pensante» – sono il cuore della sua ontologia, del suo vangelo dell'«Essere». Solo questa simbiosi «può portarci la salvezza». Questo dono della poesia, la *Dichtungsvermögen*, che costituisce la condizione al contempo primordiale e ultima dell'uomo, è la fonte di quei tentativi di una sintesi dell'io e del mondo percepito che vivificano l'impresa filosofica a partire da Anassimandro fino a Heidegger stesso. Nata dalla poesia, la filosofia alla fine dei tempi farà ritorno «al grande oceano della poesia». Sono innumerevoli i passi nel corpus di un'opera di stordente prolissità che espongono questo credo:

Das Denken jedoch ist Dichten und zwar nicht nur eine Art der Dichtung im Sinne der Poesie und des Gesanges. Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens. In ihm kommt allem zuvor erst die Sprache zur Sprache, d.h. in ihr Wesen. Das Denken sagt das Diktat der Wahrheit des Seins. Das Denken ist das ursprüngliche *dictare* [...]. Das dichtende Wesen des Denkens verwahrt das Walten der Wahrheit des Seins.

Ma il pensare è poetare [Dichten]; non però solo un modo della Poesia [Dichtung] nel senso della poesia [Poesie] e del canto. Il pensiero dell'essere è il modo originario del poetare [Dichten]. È in esso soltanto che prima di tutto il linguaggio si fa linguaggio, cioè perviene alla sua essenza. Il pensare dice il Diktat della verità dell'essere. Il pensare è il dictare originario [...]. L'essenza poetante [dichtende] del pensare salvaguarda il dominio della verità dell'essere.
(tr. it. Pietro Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968)

Ne consegue che la simbiosi di pensiero e poesia, la loro fusione esistenziale rispetto al pronunciarsi dell'«Essere» definisce l'autentica natura, il *Wesen*, del linguaggio stesso. Ogni vera ricerca epistemologica è *Unterwegs zur Sprache*, «in cammino verso il linguaggio», titolo che potrebbe essere la sintesi di tutta l'opera di Heidegger. Il quale dichiarava, in modo molto brusco, che dobbiamo ancora cominciare a imparare a pensare. Ciò comporta che, tranne pochissimi sommi poeti, tutti noi dobbiamo ancora cominciare a imparare a parlare. O piuttosto, che ci siamo dimenticati come si fa, come si colgono l'autorivelazione e l'autodissimulazione aurorali (*alêtheia*) del *Sein* nelle parole. Qui vediamo operante la polemica differenziazione tra *Wort* come *Logos* e *Wörter* come verbosità.

Tutto questo è indubitabile. Le mosse ermeneutiche inerenti, i commenti a Sofocle, George, Mörike, Rilke, Trakl sono talmente multiformi, il confronto con Hölderlin, poeta dei poeti, è così ampio che l'abbondante letteratura critica è ben lungi dal darne conto in modo esaustivo. Ci sono gli incontri personali e filosofici di Heidegger con René Char, come abbiamo visto, e soprattutto con Paul Celan. La pubblicazione delle opere complete è ancora in corso e sembra che i testi, soprattutto quelli delle lezioni, abbiano subito omissioni e falsificazioni (proprio come nel caso delle prime edizioni di Nietzsche). I dati biografici, che potrebbero avere una diretta pertinenza, restano nebulosi.

C'è inoltre un dilemma che probabilmente è unico nella storia della filosofia occidentale. Per molti gli scritti di Martin Heidegger sono un mostruoso assemblaggio di un «gergo» impenetrabile (l'etichetta sprezzante è di Adorno), di pretenzioso oscurantismo follemente ripetitivo. Niente altro che un'ipnotica truffa perpetrata da un ciarlatano politicamente squalificato (cfr. le parodie di Günter Grass). Per altri, Martin Heidegger sta accanto a Platone, Aristotele o Hegel all'apice della filosofia occidentale. Libri, articoli, convegni, seminari che le sue opere hanno suscitato stanno quasi al pari con quelli dedicati a Kant. Le principali correnti del modernismo e del postmodernismo, come l'esistenzialismo e il decostruzionismo, sono poderose note a margine al testo heideggeriano. Sartre, Merleau-Ponty, Gadamer, Lévinas, Derrida, Lacan, Deleuze non ci sarebbero senza *Sein und Zeit*, senza l'Heidegger della natura del pensiero o le origini dell'arte. Per quanta resistenza possa opporre a una lettura innocente, la prosa di Heidegger rappresenta la più importante rivalutazione della lingua tedesca dopo Lutero. I secoli a venire rifletteranno e discuteranno sulla sua *doxa* ipnotica.

Per il momento, una visione equilibrata sembra ancora molto difficile da raggiungere.

Nonostante le apologetiche contorsioni degli heideggeriani soprattutto francesi, le linee generali di quello che fu il coinvolgimento di Heidegger nel nazismo sono note da tempo. Esse implicano la sua iscrizione al partito, mantenuta formalmente fino alla fine del regime, la mistica totalitaria protonazista delle sue dichiarazioni come *Rektor* dell'università di Friburgo, il suo crollo nervoso nel 1945, le sue bugie e

mezze verità nel momento in cui cercava una riabilitazione. Comprendono numerosi atti sgradevoli od omissioni nei confronti dei suoi colleghi ebrei e del suo benefattore ed ex maestro Edmund Husserl. Il professor Heidegger era noto per come portava con orgoglio il suo distintivo con la svastica. Egli si rifiutò di ritrattare le proprie opinioni sulla grandezza spirituale e sulla promessa rappresentata dal nazionalsocialismo in occasione della ripubblicazione di suoi scritti già apparsi in precedenza. Ciò che non si è potuto dimostrare in modo convincente è che ci sia stata una diretta influenza delle opinioni politiche e del comportamento del filosofo sulla genialità di *Sein und Zeit*, sulle sue riletture di Platone, Aristotele, Kant, Schelling e Nietzsche, che tanta influenza avrebbero avuto. Le estasi dispotiche della sua voce e della sua retorica sono chiaramente antecedenti alla salita al potere dei nazisti. Né si è potuto dimostrare che abbiano inciso sulla sua ontologia, sul suo originale concetto di esistenza umana o la sua raffigurazione dell'essere-nel-mondo, il *Dasein*.

Era questa l'ingarbugliata situazione che cercavo di comprendere nel mio *Heidegger* del 1978 e che avrebbe dovuto informare questo mio saggio, il cui arco grossomodo parte da Platone e i poeti per arrivare alla *dichtendes Denken* di Heidegger e al suo incontro con Celan. Ma tutto è cambiato con la recente apertura degli archivi e con la pubblicazione, ancora parziale, delle lezioni e dei seminari di Heidegger dal 1933 al 1939. Questi sono permeati da una fascinazione quasi volgare per il Führer e la sua purificazione della nazione tedesca. L'idioma imperioso di Heidegger è strettamente parallelo al gergo *Völkisch*, implicitamente razzista, della propaganda nazista. Il disprezzo per un'intellettualità disinteressata, per l'impegno dello studioso all'imparzialità delle prove è repellente. L'osservazione tristemente famosa che egli fece a Karl Löwith sulla bellezza delle mani di Hitler, ora non appare più solo come l'aberrazione di un momento.

La questione fondamentale resta la stessa: tutta questa bassezza arriva a svilire, se non a negare o a falsificare, i principali testi filosofici di Heidegger? Istintivamente io ho l'impressione che non sia così, che l'Heidegger del chiarore dell'alba dei presocratici, della *Sorge* («cura») e del nostro essere-per-la-morte mantenga tutta la sua grandezza. Allo stesso tempo però, è diventato più difficile – l'inibizione è quasi di tipo fisico – leggere, condividere e interpretare Heidegger su Sofocle, su Hölderlin e valutare il suo difficile confronto con Celan. Quindi quello che avrebbe dovuto essere il coronamento del nostro tema non sembra più del tutto accessibile. Sempre interlocutorie, le mie domande non possono più trovare risposta. Tutto quello che posso fare è mettere dei punti fermi, sapendo fin da ora quanto inadeguati essi siano.

Per Heidegger leggere è riscrivere; tradurre è ricreare. Il trattato filosofico, la poesia sono istigazioni. Essi incitano il lettore all'appropriazione. L'atto ermeneutico cerca di carpire le intenzionalità di partenza dell'autore. Aspira a rendere manifesti gli impulsi e i significati nascosti o incompleti del testo, portando alla luce ciò che sta tra le righe e, per così dire, sotto di esse. «Riesuma» significati dei quali l'autore può non aver avuto coscienza. Non però in chiave psicoanalitica. Heidegger colloca la spinta latente, potenziale del significato all'interno del linguaggio stesso, nel centrale paradosso assiomatico secondo il quale noi non parliamo quanto piuttosto «siamo parlati» e «la parola possiede l'uomo» («*Das Wort hat den Menschen*»). Quindi gli autonomi poteri del linguaggio, soprattutto nella metafisica e nella poesia, travalicano sempre l'uso umano ed eccedono la

comprensione totale. Il compito del vero lettore è capire come «l'interno della parola diventa esteriormente intelligibile» e di avvertire al contempo che ogni comprensione di questo tipo è frammentaria, instabile e inevitabilmente deformante (da qui il decostruzionismo di Derrida).

Heidegger insiste sul ruolo creativo dell'atto dell'udire, sulle complesse arti del sentire che sono indispensabili in qualsiasi esercizio di ricezione e delucidazione responsabile («che risponda»). Dobbiamo imparare ad ascoltare, come fa il musicista, le voci del non-detto, i ritmi profondi e i toni sommessi del pensiero, dei concetti poetici prima che questi si irrigidiscano nel discorso convenzionale e prosaico. In questa atrofia si delinea la Caduta dal linguaggio adamitico e dall'intimità con l'Essere dei presocratici. In un poeta come Hölderlin quell'atto dell'udire primigenio, quel captare ciò che è «selvaggio, oscuro, mescolato» alle fonti della parola, si può ancora scorgere. L'occhio del lettore deve ascoltare.

Il risultato è una serie di letture heideggeriane, di ascolti metamorfici che esasperano filologi, storici della filosofia e studiosi di letteratura. Che vedono in esse degli errori grossolani o delle fantasticherie a suo uso e consumo. Heidegger è pienamente consapevole di queste reazioni. E quasi le deride. Non si tratta solo che la presunta veridicità e imparzialità della recensione filologica e testuale trabocca di presupposti ideologici non verificati e storicamente contingenti (le correzioni di un Lorenzo Valla non sono quelle di un Alfred E. Housman). È che la filologia lascia i propri oggetti inerti così come li ha trovati. La lettera uccide la lettera. Sono le letture trasformazionali, i fraintendimenti come nel Sofocle di Hölderlin che rendono presente, sia in senso temporale sia in senso esistenziale, un'affermazione filosofica o un coro preso dall'*Antigone*, che garantiscono la loro immediatezza vitale. Per Heidegger la storia del pensiero è la storia di una contemporaneità riacquisita in modo ricorrente. Interpretazioni errate come quella di Nietzsche di Platone o l'impotenza da parte di Cicerone, in maniera quasi irreparabile, a rendere in latino termini cardine della filosofia greca, sono forse inevitabili. Qualsiasi zuccone può correggere il greco di Hölderlin. Ma sono queste mutazioni che mantengono all'argomentazione e alla poesia la loro elettricità, che garantiscono il futuro della *Ursprung*, della fonte e della donazione originarie del dispiegarsi di possibili significati. Esse fanno di Eraclito, che Heidegger volge, con una violenza a lui caratteristica, in «fulmine» e in «raccolgimento dell'Essere», un pensatore ancora di là da venire.

La fissazione di Heidegger sul linguaggio discende da un'illustre lignaggio. Ha inizio con *L'Entendement humain* di Leibniz del 1765 e il saggio di Herder sulle origini del linguaggio del 1772. *Vom Wesen der Sprache* (1939) di Heidegger accoglie la differenza herderiana tra comunicazione animale e discorso umano e l'equiparazione leibniziana del linguaggio alla «ragione udibile». Heidegger riprende da Herder l'attribuzione di un'intrinseca creatività, di una poetica immanente al linguaggio in sé. Egli cita l'asserzione in un certo qual modo circolare di Herder secondo la quale «l'uomo si fa soltanto attraverso il linguaggio, ma per inventare il linguaggio egli dev'essere già umano» (Rousseau si scontra con questa simmetria). In una prospettiva prechomskiana, Humboldt postula l'innatismo del linguaggio, il suo incidere sul mentale. Nella primissima parola, afferma Humboldt, «risuona già ed è presupposta tutta la lingua». Heidegger fa riferimento a Jakob Grimm per quanto riguarda la genesi dell'articolazione lessicale e

grammaticale. In poeti come Rilke e George, la *Ursprung* diventa *Anfänglichkeit*, le origini si modulano in restaurazione. Sono rapsodi la cui poesia nasce alla luce di Pindaro e Hölderlin. Essi esemplificano la convinzione di Heidegger che solo la poesia possa riportarci a quel «soliloquio dell'anima» indicato da Platone, a quella luminosa incommensurabilità del discorso autentico, del *Logos* della logica ormai quasi perduto. Attraverso questa maglia di riferimenti storici, riusciamo a intravedere l'inquietante massima heideggeriana secondo la quale il sommo pensiero filosofico e la mutazione di questo pensiero in poesia non si sono verificati che in due lingue: il greco antico e il tedesco.

Questa intuizione anima il fondamentalismo linguistico di Martin Heidegger e, verrebbe da dire, la sua mistica del linguaggio. Essa pervade la sua ermeneutica oracolare e il suo appello alla necessità non di elaborare nuove teorie linguistiche ma di un incontro in profondità con il centro linguistico dell'Essere stesso, con il suo *Wesensgrund*. Sono i verbi, in particolare i verbi di moto, che enunciano la natura altrimenti inesprimibile dell'Essere. Il verbo «essere», l'asserzione «è» hanno determinato il destino dell'uomo. Heidegger considera che la loro errata traduzione in latino abbia prodotto la nostra incapacità di ricordare il mistero iniziale dell'Essere e la differenza, che tutto comprende, tra Essere ed enti, tra essenza ed esistenziale. Da questa «dimenticanza» sono derivati gli errori, le illusioni antropomorfiche della filosofia occidentale, ciò a cui Heidegger dà il nome di «onto-teologia», a cui perfino Nietzsche soccombe. Di cui l'esistenzialismo umanista di Sartre e le pretese del positivismo scientifico cognitivo sono lo scoraggiante epilogo. Ciò che è «ancora celato è il carattere poetico del pensiero» (*Dichtungscharakter des Denken*).

«Nessuno ha mai letto come te», sviolinava un'estasiata Hannah Arendt. Le letture heideggeriane di poesie, le sue *explications de texte*, hanno a loro volta innescato un ampio commentario, elogiativo o polemico, reverente o derisorio. Heidegger definisce il proprio approccio «fenomenologico». Nella lirica di Mörike *Auf eine Lampe* opera il concetto hegeliano di «manifestazione sensuale». Anche quando non è necessariamente accesa, la lampada è rivelatrice del senso della luce. Più approfondisce la portata della poesia, «più il poeta diventa qualcuno che pensa». Quando Trakl evoca l'arrivo di un ospite inatteso nel cupo blu del calar della notte, ci permette di fare esperienza, anche se in modo imperfetto, del rumore dei passi del *Sein* stesso. Heidegger entra in dialogo, *Zwiesprache*, col poeta infermo, seguendolo nella sua silenziosa peregrinazione, affrontando le sconvolgenti tempeste del *Geist*. Il tragico *Untergang*, il suo sprofondare nella depressione suicida, è anche un *Übergang*, un sacro passaggio nella patria stessa del linguaggio. (L'interesse per Trakl è tra le rare, ma forse fondamentali, affinità fra Heidegger e Wittgenstein.)

Heidegger si pone in ascolto della presenza di Parmenide nell'ottava delle *Elegie duinesi* di Rilke. Egli cerca la struttura di pensiero rilkiana tramite parole chiave. Il poeta e il suo appassionato esegeta condividono un senso, un'esperienza del linguaggio come «altro dall'immanente», inumano e perfino minaccioso nella sua «alterità». Heidegger situa questa ambigua trascendenza nel *Windinneres* di Rilke, ma anche questa turbolenta interiorità non riesce a esprimere del tutto ciò che resta non detto.

Oggi sappiamo che l'immersione di Heidegger in Hölderlin risale al 1929, se non prima. Per Heidegger, che avrebbe dedicato varie monografie alle odi e agli inni più importanti del poeta, l'autore di *Wie*

am Feiertag..., di Brot un Wein, di Patmos e del dramma incompiuto su Empedocle è qualcosa di più che il più grande di tutti i poeti. È colui che è più prossimo alle origini e all'orizzonte del destino umano. È il custode della lingua tedesca e il segreto officiante di una Germania ancora a venire. La presenza di Hölderlin, che è stato fino a quel momento letto solo parzialmente, garantisce la sopravvivenza del genio nazionale, la sua centralità nella vita dello spirito dopo la catastrofe del 1945. Egli è garante delle ininterrotte ed eccezionalmente privilegiate continuità tra «Germania» e Grecia antica. Grazie a Hölderlin l'uomo ha «una dimora poetica sulla terra». Dopo il 1936 è Hölderlin a diventare, più di qualsiasi filosofo, la pietra di paragone della definizione heideggeriana dell'uomo come «pastore dell'Essere», dell'immagine concreta e metaforica secondo la quale la fuga degli dei dalla terra non va considerata come irreparabile. Con la guerra e la *débâcle* susseguente, Hölderlin viene ad assumere per Heidegger il significato di una simbiosi dell'apocalittico e del messianico: è lui che rappresenta e che realizza la fusione di poesia e filosofia. Una fusione la cui potenza suprema, «*die höchste Macht*», risiede nella *Dichtung*.

Queste celebrazioni esegetiche (o forse incantesimi?) vengono esercitate sulle versioni idiosincratiche, tecnicamente difettose ma pur sempre ispirate, che Hölderlin ha dato di Sofocle. In particolar modo della sua *Antigone*. La triangolazione non ha probabilmente paragoni: Heidegger legge Sofocle tramite la lettura di Hölderlin, ma anche compiendo proprie incursioni lessicali, filosofiche e politiche nel testo greco. Questa lettura ritorna in vari momenti nell'insegnamento heideggeriano ed è ampiamente esposta nell'*Introduzione alla metafisica* del 1935. Superfluo dire che Heidegger su Sofocle e sul Sofocle di Hölderlin ha dato luogo anch'esso a un corpus terziario di ossequiose o discordanti note a margine. Non conosco esempio più rigoroso di commistione fra letterario e filosofico, fra impulsi metafisici e poetici alla loro massima espressione. Heidegger è convinto che l'ode corale *pollà tà deinà* dell'*Antigone* di Sofocle sia stata determinante per la storia e il destino (*Schicksal*) dell'Occidente. Questa profetica iperbole è calcolata per suscitare in noi la massima attenzione. C'è da dire che c'è ben poco nella letteratura di tutto il mondo che sorpassi la concentrata meraviglia di queste strofe, la loro talismanica profondità.

Chiede il tragediografo: «Cos'è l'uomo?». Il banalizzante frastuono dentro il quale noi conduciamo le nostre vite moderne, ci rende quasi sordi alla domanda, dice Heidegger. Il termine *tà deinà* tradotto in modo pedestre pencola verso «meraviglioso»: e niente lo è più dell'uomo. Hölderlin propone *Ungeheuer* che significa «mostruoso», «smisurato». La preferenza di Heidegger per *Unheimlich* introduce a un commento esteso ma anche fortemente compatto. Esso passa in rassegna le sfumature polisemiche, le risonanze di *heimlich* che vuol dire «segreto» e di *heim* che designa la «casa» (il «domestico», ma in un campo semantico ben più accentuatamente primigenio). La perturbante immensità dell'uomo, le abilità intellettuali, artistiche e manuali su cui il coro richiama l'attenzione, non fanno che sottolineare la solitudine essenziale della nostra esistenza all'interno dell'Essere, la posizione di tutto ciò che è umano «all'interno dell'ineluttabilità della morte». L'ode si conclude con un'ammonizione solenne, quasi rituale. Colui che commette atti fuori delle leggi, si fa beffe delle divinità dello stato, della sua autorità, da *hypsipolis* diventerà *àpolis*, «un paria senza città» indegno di fiducia sociale o di compagnia. È qui che la scelta di *Unheimlich* da parte di Heidegger entra pienamente in gioco. Il

fuorilegge, il dissidente sprofondata nella «confusione senza stato». Escluso dalla *polis*, egli è ostracizzato dalla condizione umana. *Ápolis* è termine chiave in Heidegger. «*Ohne Stadt und Stätte*», senza città, senza dimora. In maniera geniale, *Stätte* rimanda proprio a quello che è il tema della tragedia di Sofocle, il *Grabstätte*, il luogo di sepoltura che viene negato a Polinice. Il tono ideologico e *Völkisch* di questa glossa, formulata nel 1935, è minacciosamente evidente. È come se a parlare fosse Creonte.

Se c'è qualcuno a cui gli epiteti sofoclei «senza dimora», «senza patria», «bandito dal proprio focolare» si attagliano più spietatamente, questi è Paul Celan. Egli era straniero alla vita. Le sue traduzioni sono imprese geniali; il premio di una vita di studio. Ma in ognuna della mezza dozzina di lingue che usava con virtuosismo era un vagabondo, non un abitante a tutti gli effetti. Il contributo di Celan alla poesia e alla prosa tedesca occupa un posto simile a quello di Hölderlin. Essi sono degli innovatori ancor più di Rilke. Ma era in quella lingua tedesca che i suoi genitori e milioni di ebrei come lui erano stati massacrati. Il fatto che essa fosse scandalosamente sopravvissuta dopo la Shoà e la coscienza che egli contribuiva ad arricchirne il prestigio e l'avvenire, riempiva Celan di sensi di colpa, a volte di disgusto (si guadagnava stentatamente da vivere insegnando tedesco). Ospite saltuario e a malapena tollerato di sé stesso, Celan attraversò, cercandovi forse un rifugio, gravi crisi di disordine mentale, di *Umnachtung*, paragonabili a quelle di Hölderlin. Quasi tutti quelli di cui si fidava, a cui aveva concesso una certa intimità, si videro respinti, aspramente condannati perché non avevano saputo condividere interamente la sua angoscia, la sua disperata lettura della condizione da braccato che viveva l'ebreo. O per non aver abbracciato pubblicamente con sufficiente slancio la battaglia di Celan contro le ridicole accuse di plagio (il «caso Goll»).

Donne straordinarie, fra le quali Ingeborg Bachmann, entrarono e uscirono dalla sua vita tormentata. Le ultime liriche d'amore composte in occasione di una visita a Gerusalemme sono splendide. Ma anche l'amore in un certo senso era un'attività di contrabbando, una grazia transeunte e immeritata passata di straforo attraverso le cineree barriere del dolore. È per certi versi una verità fin troppo semplicistica, ma pur sempre una verità, che il suicidio era già iscritto nelle prime poesie di Celan, in quella «Todesfuge» la cui fama lo disgustava, la cui inclusione nei programmi scolastici tedeschi fu per lui un'ultima beffa. Fin dall'inizio la morte aveva concesso a Paul Celan solo un permesso temporaneo.

Ho dedicato molti anni, ovviamente entro i limiti della mia comprensione, agli scritti di Martin Heidegger e di Paul Celan. Ho sostato davanti alle loro tombe e sono andato a vedere alcuni dei paesaggi che sono stati determinanti per la loro sensibilità: la Foresta Nera e l'isola di Delo, la rue d'Ulm a Parigi e la Porta del mandorlo a Gerusalemme. Nonostante esista già una multiforme letteratura critica, molta della quale poco obiettiva e male informata, avevo progettato di concludere questo saggio con delle cose che val la pena di dire riguardo agli incontri e non incontri fra Heidegger e Celan. La mia speranza era di mostrare come essi cristallizzino e costituiscano il punto culminante della storia, dell'essenza del rapporto tra poesia e filosofia, tra il pensiero e la sua poetica da quando per la prima volta queste hanno posto i presocratici e Platone in una vita imperitura.

Ho già fatto osservare che la crescente documentazione sul protonazismo di Heidegger e sulle sue evasività del dopoguerra incute

un certo spavento. La zona vietata che circonda Celan è ancor più minacciosa. I fatti sembrano dissolversi nel pettegolezzo. Le ipotesi dilettantesche in merito alla condizione mentale di Celan hanno qualcosa d'indecente. Come dice Derrida nel suo *Schibboleth: pour Paul Celan*: «C'è qualcosa di segreto lì, un ritrarsi, per sempre sottratto all'esaustività ermeneutica». Andare a toccare quei temi – parlo per me – significa acquisire profonda coscienza dei limiti delle proprie risorse intellettuali e dell'acume della propria sensibilità.

Con tutta probabilità Celan scoprì l'opera di Heidegger in seguito al suo incontro con la Bachmann, che aveva scritto la sua tesi di laurea su *Sein und Zeit*. Gli archivi di Marbach rivelano la meticolosità, il livello di concentrazione delle letture fatte da Celan. Annota, sottolinea, chiosa passo dopo passo i libri più importanti di Heidegger. Tutto questo materiale deve ancora essere valutato in dettaglio, comunque fuga ogni dubbio sulla profondità dell'impatto, linguistico più che filosofico, avuto da Heidegger sul poeta (Lucrezio che imita e riformula Epicuro). I neologismi heideggeriani, il modo in cui il filosofo salda insieme le parole in composti ibridi, la sua brusca paratassi, l'omissione di inerti connettori qualificativi, diventano funzionali al dettato ermetico di Celan. Ogni minimo accenno di simpatia nei confronti del passato nazista, la più nascosta traccia di indulgenza o di indifferenza per l'Olocausto, mandavano Celan su tutte le furie. Che Heidegger fosse implicato con l'hitlerismo era cosa a lui nota. Nondimeno egli cercò, trovò e si familiarizzò con quel «maestro tedesco», donatore di «morte». La mia ipotesi è che la pressione esercitata da Heidegger sui limiti del linguaggio, le sue innovazioni nel crogiolo di una sintassi violentemente plasmata, abbiano fornito a Celan uno stimolo vitale e una «complementarità» (nella teoria quantistica verità contrarie possono essere entrambe vere). Da parte sua, Heidegger mostrava crescente interesse per alcune delle ultime poesie di Celan e per la sua enigmatica personalità. Secondo suo figlio, un testimone non proprio affidabile, Heidegger non sapeva che Celan fosse ebreo. È poco plausibile, ma non *del tutto* inverosimile. Egli assisté a una delle ultime letture pubbliche di Celan. La fotografia che ci è rimasta colpisce: con il suo abituale copricapo nero, è Heidegger a sembrare un vecchio rabbino. Egli confidò a un collega che Celan era gravemente malato, senza speranza. Il suicidio non fece che certificare la sua diagnosi. Ritornò mai Heidegger a rileggere le poesie di Celan come faceva incessantemente con quelle di Hölderlin? Aveva notato le tragiche affinità tra le sorti dei due? I documenti che potrebbero avere una certa attinenza con tutto questo non sono ancora stati pubblicati.

Tutto ciò che abbiamo è una poesia. E il chiacchiericcio dei tentativi di decodificarla, spesso privi di fondamento.

Sebbene il suo modo di leggere fosse monocorde e anche se aveva l'impressione che le sue poesie suscitassero incomprensione o derisione (molte presentavano difficoltà inaudite), Celan fece una lettura all'università di Friburgo il 24 luglio 1967. Il giorno seguente andò a trovare Heidegger nella sua famosa baita a Todtnauberg. Era stato il maestro a invitarlo? Era stato Celan a chiedere un incontro? E se così, per quale ragione? Cosa pensava ne sarebbe sortito? Sono domande fondamentali per cui non abbiamo risposte. La poesia porta la data del primo agosto.

Parla della fontana davanti alla baita e della stella scolpita sull'architrave di pietra. Per Celan le stelle erano diventate gialle in memoria degli orrori inflitti a coloro che erano stati condannati a

portarle. C'è un libro degli ospiti: «Quali nomi accolse prima del mio?». Todtnauberg era da molto tempo oggetto di un ossequioso pellegrinaggio. Celan aggiunse la sua firma. Michael Hamburger traduce:

the line inscribed
in that book about
a hope, today,
of a thinking man's
coming word in the heart...

la riga, in quel libro
inscritta,
d'una speranza, oggi,
dentro il cuore,
per la parola
ventura
di un uomo di pensiero...

(tr. it. di Giuseppe Bevilacqua da *Poesie*, Mondadori, Milano 1998)

Qui «man's» è una aggiunta fuorviante del traduttore. Il tedesco è più conciso e fedele ai modi di Heidegger:

eines Denkenden
Kommende
Wort
Im Herzen

La «parola» stessa, metricamente e tipograficamente isolata, è «avvento del pensiero», al di là di uno specifico parlante. Essa parla il parlante. Una terza presenza, «chi [ci] guida», sta in ascolto. Il cammino – così come Nietzsche, Heidegger era un prodigioso camminatore – segue «*trodde[n] wretched / tracks through the high moors*» [«percorsi a / mezzo, i viottoli / di tronchi sulla torbiera gonfia»]. Qui la traduzione zoppica un po'. Nei *Knüppelfade* di Celan si sente il suono dei sadici colpi di randello. *Moor* in *Hochmoor* rimanda l'eco dell'amaro canto funebre che gli internati nei campi di concentramento intonavano quando sotto la sferza uscivano per andare a lavorare nelle torbiere. La poesia si chiude su un'inerte notazione: «umidore, forte».

L'interpretazione di *Todtnauberg* come ricordo di una delusione abissale, di una non-comunicazione invasiva dalle presenze della Shoà, è del tutto evidente. Rimanda al fallimento dell'ospite di ottenere dal padrone di casa la parola sperata, la frase che proviene dal cuore e arriva al cuore dell'altro. Ma cosa si aspettava Celan? Cosa avrebbe potuto o voluto dire Heidegger come scusante, e come segno di rimorso per il suo ruolo e le sue omissioni nel tempo dell'inumano? Che cosa autorizzava Celan alla sua provocazione (alla sua «sfida»)?

Durante le lunghe passeggiate su quel molle altipiano *qualcosa* fu detto? Una scuola di pensiero propende a dire che tutti e due si limitarono a condividere quel silenzio in cui entrambi erano maestri. Non lo sappiamo e non lo sapremo mai. C'è da aggiungere che poco dopo la prima pubblicazione della poesia, Celan informa sua moglie Gisèle e l'amico Franz Wurm a Zurigo che la sua tre giorni con Heidegger si era rivelata positiva e soddisfacente. Non c'è ragione di pensare che questa fosse una macabra battuta. Ma qual era lo stato mentale di Celan nel fare questo resoconto che nessuno gli aveva chiesto? Anche in questo caso non abbiamo modo di saperlo.

Ciò che resta è un'immagine, forse un insondabile mito, in senso platonico. Pensiero filosofico supremo e poesia suprema, fianco a fianco in un silenzio infinitamente significativo ma anche inesplicabile. Un

silenzio che allo stesso tempo protegge e cerca di trascendere i limiti della parola che sono, come nel nome stesso di quella baita, anche quelli della morte.

Questo saggio ha solo graffiato la superficie. Le collisioni, le complicità, le compenetrazioni e le commistioni tra filosofia e letteratura, tra il poema e il trattato metafisico sono state continue. Vanno estese oltre alla scrittura anche alla musica. Alle belle arti (prova ne è l'inquietante busto di Socrate in bronzo di Egbert Verbeek del 1999). I temi legati a Platone proliferano. Qui non ho parlato del *De Amore* (1469) di Ficino, di *Alcibiades* (1675) di Thomas Otway, dell'importante *Gespräche des Sokrates* del 1756 di Wieland o del *Socrate* (1759) di Voltaire, con la sua avversione per Aristofane che l'autore riteneva parzialmente colpevole del destino del filosofo. C'è *Der verwundete Sokrates* (1939) di Brecht, la versione musicale della parabola platonica della caverna fatta da Alexander Goehr nel suo *Shadowplay* (1970), e *Le dernier jour de Socrate* del 1998 di Jean-Claude Carrière. La traduzione del *Simposio* fatta da Shelley nel 1818 è stata portata sulla scena. Il fascino persiste.

Ci sono quelli che negano che ci sia una differenza essenziale. Per Montaigne tutta la filosofia «*n'est qu'une poesie sophistique*», dove la parola «*sophistique*» va maneggiata con cura. Tra le due non c'è opposizione: «Ognuna fa difficoltà all'altra. Insieme sono la difficoltà stessa: di produrre senso» (Jean-Luc Nancy). Altri hanno trovato incestuose e reciprocamente dannose le intimità tra il poetico e il filosofico. Husserl, per esempio.

La questione che ho cercato di chiarire è semplice: letteratura e filosofia, come noi le abbiamo conosciute, sono prodotti del linguaggio. Questo è immutabilmente il loro terreno comune ontologico e sostanziale. Il pensiero nella poesia e il poetico del pensiero sono atti della grammatica, del linguaggio in movimento. I loro mezzi, i loro vincoli sono quelli dello stile. L'indicibile, nel senso diretto di questo termine, le circonda entrambe. La poesia aspira a re-inventare il linguaggio, a rinnovarlo. La filosofia si adopera per rendere il linguaggio rigorosamente trasparente, per liberarlo da ambiguità e confusione. A volte si sforza di trascendere completamente i limiti lessicali e sintattici, le atrofie ereditate facendo ricorso alla logica formale e agli algoritmi meta-matematici, come in Frege. Ma è la parola umana che rimane la matrice di tutto. Questo è illustrato in maniera superba nello *Zibaldone* di Leopardi. Per lui non c'era poesia valida senza filosofia, né filosofia che valesse la pena acquisire senza poesia. L'accesso creativo a entrambe era un appassionato approccio filologico. Leopardi vaglia unità lessicali, direttive grammaticali e applicazioni pragmatiche spesso attraverso il microscopio della sua immensa erudizione. Dio, vale a dire il prodigio del senso comunicabile, sta nel dettaglio linguistico. Così è per il cabalista quando dalla singola lettera desume l'impulso e la magia della creazione. Le lettere sono scritte nel fuoco primigenio, dalla cui incandescenza è sorta tutta la filosofia, tutta la poesia e il paradosso del loro autonomo unisono.

Ho suggerito che questa concezione del linguaggio come nucleo determinante dell'essere, come donazione, teologica in fin dei conti, di umanità all'uomo, sia ora in uno stato di recessione. Che né nel suo statuto ontologico, né nella sua portata esistenziale, la parola riesca più

a mantenere la propria tradizionale centralità. Questo mio piccolo libro, l'interesse e l'attenzione che spera di ottenere presso i suoi lettori (statisticamente una minuscola minoranza), il vocabolario e la grammatica in cui è esposto, sono già per molti aspetti qualcosa di arcaico. Si rifanno alle arti monastiche dell'attenzione dell'alto medioevo, per esempio, o alla biblioteca dell'epoca vittoriana. Mal si accordano con la riduzione di testi letterari per lo schermo o con l'antiretorica dei blog. La pura e semplice sopravvivenza di un saggio come questo dipende dalla sua accessibilità on line. La conservazione in biblioteche pubbliche e universitarie ormai stracolme divenuta incontrollabilmente costosa, ha davanti a sé un futuro sempre più incerto.

Le nuove tecnologie vanno a intaccare il cuore stesso del linguaggio. Negli Stati Uniti, i ragazzi dagli otto ai diciotto anni passano circa undici ore al giorno alle prese con i media elettronici. La conversazione è una cosa che avviene faccia a faccia. La realtà virtuale si svolge nelle cyber-sfere. Computer portatili, iPod, cellulari, posta elettronica, la rete planetaria e internet trasformano la coscienza. La mente è «connessa». La memoria è fatta di dati recuperabili. Silenzio e intimità, le coordinate tradizionali degli incontri con la poesia e con l'enunciato filosofico, stanno diventando dei lussi ideologicamente e socialmente sospetti. Come dice il critico Hal Crowther: «Il ronzio dentro e fuori la nostra testa ha ucciso il silenzio e la riflessione». Questo potrebbe rivelarsi letale, perché la natura del silenzio è organicamente legata a quella del discorso. L'uno non riesce ad acquisire tutta la sua forza senza l'altro.

Questo non significa che non vengano prodotte belle poesie e opere di poesia di contenuto intellettuale anche esplicitamente filosofico. La sensibilità di Geoffrey Hill è profondamente in sintonia con i valori della teologia e della filosofia politica. Gli esperimenti di Anne Carson, scostanti e commoventi al contempo, operano a nord di Celan. Sulla scia di Valéry, Yves Bonnefoy è un filosofo dell'arte e un teorico di poetica di grande eminenza. Le meditazioni cartesiane ispirano la *denkende Dichtung* di Durs Grünbein. La mappa propriamente filosofica è più difficile da leggere. È abbastanza naturale che la filosofia, dopo Heidegger e Wittgenstein, dopo Bertrand Russell e Sartre, stia forse tirando un po' il fiato. Una rigorosa attività di analisi domina nella logica simbolica, nella semantica filosofica e nelle indagini sui fondamenti della matematica e delle scienze. I pronostici sul futuro letterario e filosofico sono quasi sicuramente sbagliati, se non futili. Suonare la campana a morto non costa niente.

Tuttavia è lecito immaginare che le costruzioni sistematiche totalizzanti della filosofia, i «monumenti che non invecchiano», come i tomi positivisti di Comte o di Jaspers sulla verità, che avevano potuto contare su una «floridezza» lessicale e grammaticale, appartengano ormai al passato. E così anche l'autorità pubblica e canonica di una poesia, la sua «legislazione» (l'orgogliosa affermazione di Shelley). Anche qui il *Logos* deve assumere un valore allo stesso tempo talismanico e centrale.

Può darsi che i generi ibridi si rivelino i più vitali. Sempre più la musica, la danza, le arti figurative e astratte, il mimo e l'espressione verbale sono destinate a interagire. La poesia è già recitata su un sottofondo di musica jazz; già proposizioni filosofiche sono inscritte nei quadri (Anselm Kiefer). Si fa una sintesi di messaggi elettronici e dal vivo. Le performance dal vivo sono inframmezzate da filmati. La distanza tradizionale tra il *performer* e lo spettatore è sovvertita. Le

fonti sono due: ritualità, maschera, coro e coreografia sono ben anteriori alle nostre culture alfabetizzate secondo i dettami della politica e fioriscono ancora nel mondo pre-tecnologico. L'altra fonte è il *Gesamtkunstwerk* wagneriano. Queste modalità annunciano la possibilità di una filosofia «post-linguistica o post-testuale», di una poesia come *happening* collettivo. Il senso può essere danzato.

La rottura radicale con il passato storico dell'Occidente sarebbe quella rappresentata dall'effimero. Comporterebbe la deliberata accettazione del momentaneo e del transeunte. Non ci sarebbero più dichiarate aspirazioni all'immortalità, che verrebbero lasciate ai membri dell'Accademia di Francia. Versi di poesia che pretendono di durare più del bronzo finirebbero seppelliti negli archivi. La citazione diventerebbe una pratica esoterica e una forma di arroganza. Il meccanismo autodistruttivo della morte che tutto cancella non solo sarebbe accettato, ma in un certo qual modo incluso tra i fenomeni estetici e intellettuali. Il senso diventerebbe gioco: *homo ludens*. Così la semantica andrebbe a convergere con quel mutare dello statuto della morte e dell'identità personale di cui ho parlato. All'orizzonte si intravede la prospettiva che le scoperte della biochimica e della neurologia dimostrino che i processi creativi e cognitivi della psiche umana abbiano una loro origine fundamentalmente materiale. Che perfino la più grande congettura metafisica o intuizione poetica siano forme complesse di chimica molecolare.

Questa non è una visione dalla quale una coscienza obsolescente, spesso tecnofobica come la mia, possa trarre qualche conforto. Essa è conseguente al fatto che le «discipline umanistiche» ci hanno così desolatamente tradito nella lunga notte del XX secolo. Ma potrebbe comunque rivelarsi una bellissima avventura. E da qualche parte un cantore ribelle, un filosofo ebbro di solitudine dirà: «No». Una sillaba che è carica di una promessa di creazione.

SOMMARIO

PREFAZIONE

1
2
3
4
5
6
7
8
9